NORBERT DUFOURCQ

# petite histoire de la musique

Larousse

40,00

# petite histoire de la musique européenne

**NORBERT DUFOURCQ**
Directeur honoraire du Conservatoire Municipal du Luxembourg
(Paris, VI[e]).

# petite histoire de la musique européenne

*nouvelle édition revue et mise à jour*

**LIBRAIRIE LAROUSSE • PARIS • VI[e]**
17, rue du Montparnasse.

*à la mémoire de*
*Maurice EMMANUEL*
*1862 - 1938*
*compositeur, esthéticien,*
*folkloriste, humaniste,*
*professeur d'histoire*
*de la musique*
*au Conservatoire national*

*Le présent volume appartient à la dernière édition* (revue et corrigée) de cet ouvrage. La date du copyright mentionnée ci-dessous ne concerne que le dépôt à Washington de la *première* édition.

© 1960. — Librairie Larousse, Paris.

Librairie Larousse (Canada) limitée, propriétaire pour le Canada des droits d'auteur et des marques de commerce Larousse. — Distributeur exclusif au Canada : les Editions Françaises Inc., licencié quant aux droits d'auteur et usager inscrit des marques pour le Canada.

ISBN 2-03-044152-X

# AVERTISSEMENT

*Il est aujourd'hui de mode de dédaigner* l'histoire.

*A la connaissance des événements, d'aucuns préfèrent celle des idées. Ils prétendent se passer des premiers pour s'initier au jeu des dernières. Tout élément chronologique leur fait défaut, en sorte que l'on ne voit guère quelle peut être la substance qui leur permet d'étayer leurs jugements.*

*Cet ouvrage — un modeste* précis *à l'usage des élèves des conservatoires, des écoles de musique publiques ou privées, des candidats au baccalauréat et de toutes les* Jeunesses musicales de France, de Belgique et du Canada — *voudrait prouver que le regard de* Clio *ne se limite pas à l'histoire politique, économique et sociale, mais qu'il s'étend à d'autres domaines, sans oublier celui d'*Euterpe. *Des notions d'esthétique ne suffisent pas à définir ce dernier.*

*Dans la connaissance de la musique, il entre sans doute pour une large part — outre une technique qui ne s'acquiert que par la pratique — un don, un goût, un sentiment sans lesquels l'homme ne peut prétendre au titre d'artiste. Il entre également une somme d'enseignements, de remarques,* de faits et de dates, *qui lui assureront cette* culture *sans quoi l'artiste ne saurait être complet.*

*Ce manuel a été rédigé à l'intention de ceux qui désirent augmenter leur savoir, et qui, pour mieux comprendre, aimer et servir un art, ont décidé de le mieux connaître.*

*En groupant les hommes et les œuvres, comme les événements et les idées, en un certain nombre de cadres — chapitres ou paragraphes — qui risquent de paraître bien systématiques, mais qui faciliteront la tâche de l'étudiant, l'auteur s'est efforcé de donner une image aussi exacte que possible de l'évolution de l'art musical en Europe, depuis les souples cantilènes du plain-chant jusqu'aux rythmes d'acier d'un Stravinsky, aux recherches des dodécaphonistes Boulez et Stockhausen.*

*La part a été faite aussi large à la musique des temps passés qu'à l'art contemporain. Car la musique ne commence ni à Beethoven, ni à Mozart ou Haydn, ni même à cette magnifique pléiade qui réunissait au premier tiers du XVIII^e siècle Bach, Haendel, Vivaldi, D. Scarlatti, F. Couperin, M. Delalande et Rameau : ces artistes, avant de marquer un point de départ, symbolisent surtout l'aboutissement d'un vaste mouvement dont on ne doit ignorer ni les origines, ni les transformations survenues au cours des siècles...*

*Le lecteur ne s'étonnera donc pas s'il ne retrouve pas ici les proportions réduites qui, dans des ouvrages similaires, ont été réservées à la musique antérieure au XVIII^e siècle, ou les vastes proportions jusqu'alors données au XIX^e siècle et à la période contemporaine.*

*La place étant limitée, il a fallu cependant faire un choix. On souhaite du moins, dans l'une ou l'autre période, n'avoir oublié aucun des artistes qui ont fait œuvre de créateurs et avoir ainsi rendu hommage, ne fût-ce que par la mention du nom, à ceux dont l'œuvre mérite notre admiration.*

*Ajoutons que le peu de pages qui nous étaient imparties nous a contraint de ne pas englober dans notre tour d'horizon des musiques (japonaise, chinoise, hindoue, africaine) dont le répertoire, qui n'est point familier à des oreilles occidentales, relève surtout de l'ethnologie, de la musicologie et de l'ethnomusicologie.*

"le Trio", par Fontanarosa (1960). *Phot. Larousse.*

## bibliographie générale

G. ADLER : *Handbuch der Musikgeschichte,* Berlin, 2 vol., 2e éd.,. 1930. / M. BRENET : *Dictionnaire de la musique,* 1926. / J. COMBARIEU et R. DUMESNIL : *Histoire de la musique,* nouv. éd., 5 vol., 1959-1960. / N. DUFOURCQ (sous la direction de) : *Larousse de la musique,* 2 vol., 1957 ; *La Musique, les hommes, les instruments, les œuvres,* ouvrage en collaboration, 2 vol., 1965. / N. DUFOURCQ, M. BENOIT, B. GAGNEPAIN : *Les Grandes Dates de l'histoire de la musique,* 2e éd., 1976. / M. EMMANUEL : *Histoire de la langue musicale,* 2 vol., 1911. / F.-J. FÉTIS : *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique,* 8 vol., 1860-1865. / A. HODEIR : *Les Formes de la musique,* 7e éd., 1978. / M. HONEGGER (sous la direction de) : *Dictionnaire de la musique,* 2 vol., 1970 ; *Science de la musique,* 2 vol., 1976. / G. KINSKY : *Album musical,* 1929. / A. LAVIGNAC et L. DE LA LAURENCIE : *Encyclopédie de la musique,* 11 vol. 1913-1931. / *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 20 vol., Londres, 1980. / H. PRUNIÈRES : *Nouvelle Histoire de la musique,* 2 vol., 1934 et 1936. / H. RIEMANN : *Handbuch der Musikgeschichte,* Leipzig, 5 vol., 1904-1913 ; *Musik Lexikon,* 12e éd., 3 vol., Mayence, 1959-1967. / ROLAND-MANUEL (sous la direction de) : *Histoire de la musique,* 2 vol., 1960, 1963. / Cf. les cinquante volumes de technique musicale de la collection « Que sais-je ? ».

musiciennes égyptiennes — flûte double et cithare à sept cordes — peinture d'une tombe thébaine, XVIII[e] dynastie (v. 1500 av. J.-C.)
*Metropolitan Museum of Art, New York.*

# 1

# ANTIQUITÉ

**la gamme de Pythagore - musique grecque**
**musique romaine - musique byzantine**

## les origines de la musique

Il semble téméraire de les rechercher. Le chant a-t-il précédé la parole ? La parole a-t-elle, au contraire, conduit les hommes à chanter ? La musique, qui est aussi vieille que l'homme, paraît synonyme de *mouvement* dès les âges les plus reculés. Or, qui dit *mouvement* dit *rythme*. Avant toute chose, la musique vit par le rythme. Ainsi, la musique, la danse semblent avoir une commune origine. Qu'est-ce que le rythme ? C'est une répétition de bruits scandés. Les premiers instruments de musique ont été les mains de l'homme, dont les battements furent la source primitive du rythme. Danses rythmées, poésies chantées et rythmées accompagnèrent au début les cérémonies religieuses. Il est probable qu'à l'origine l'incantation, la danse ont aussi quelque parenté avec la magie.

## musique ancienne et musique moderne

Dans son essence même, la musique ancienne n'a rien de commun avec la musique moderne ; car les anciens, même s'ils ont eu la possibilité d'émettre deux sons simultanément, ne semblent pas avoir pratiqué l'accord, partant l'*harmonie*. Non pas que leur musique ait été inférieure à la nôtre : les peuples de l'Orient ont conservé de nos jours une musique *monodique*, *homophone*, ou à une seule voix, qui est pleine de saveur, ne manque ni de raffinement ni de diversité ; le rythme y joue un rôle aussi grand que dans la musique *polyphonique*, c'est-à-dire à plusieurs voix. La musique homophone n'admet toujours, aujourd'hui, comme autrefois, que l'*unisson* ou l'*octave*.

## la gamme primitive

Elle était commune aux Chinois, aux Celtes et aux Japonais : on la trouve encore de nos jours chez les peuples du Pacifique. Cette gamme comporte une échelle de cinq sons *(sol, la, ut, ré, mi)*, par besoin sans doute de posséder des instruments accordés par quintes, comme le sont d'ailleurs encore aujourd'hui nos instruments à cordes. Mais nous n'avons que peu de renseignements sur les musiques chinoise, hébraïque, égyptienne établies sur cette gamme.

## la musique égyptienne

Vers 2500 av. J.-C., la vie musicale semble intense en Égypte : solo vocal avec instruments, ballets funèbres utilisant des gammes aux larges intervalles, chant antiphonal et responsorial. Sous le Moyen Empire, les Égyptiens possèdent

sistres, trompettes, flûtes simples ou doubles, harpes cintrées; sous le Nouvel Empire, des luths, cithares, lyres. La Basse Epoque a connu clochettes, cymbales, aulos, orgue hydraulique.

## la gamme pythagoricienne

Pythagore a découvert que les principales consonances, *octaves*, *quartes* et *quintes*, correspondaient aux divisions exactes de la corde tendue d'un arc. La gamme qui porte son nom réunit sept tons engendrés par des successions de quintes justes naturelles. Contrairement à la nôtre, elle est essentiellement *descendante;* elle comporte des consonances parfaites (octave, quarte, quinte), et des dissonances (tierce et sixte), et groupe des tons et des demi-tons. Comme l'harmonie semble peu en usage chez les anciens, la notion de *tonique* n'existe pas ; mais ce qui détermine une réelle diversité de gammes, c'est l'emplacement du *demi-ton* ou de la *médiante*, c'est-à-dire cette note autour de laquelle s'assemblent tous les degrés de la gamme... L'échelle des degrés varie donc selon la place qu'occupe cette médiante.

La gamme grecque par excellence est la gamme *dorienne* (qui correspond à notre *mi mineur*) : elle est constituée à la base par le tétracorde *la sol fa mi*, ensemble de *quatre notes conjointes sonnant à la quarte* (le tétracorde comporte deux tons et un demi-ton. La gamme comporte en fait deux tétracordes superposés *mi ré do si, la sol fa mi.*

Suivant l'emplacement de la médiante dans le tétracorde, la gamme grecque peut se métamorphoser en une suite de modes, comme le *phrygien*, le *lydien* (notre *ut majeur*), le *mixolydien*, et leurs dérivés, l'*hypodorien*, l'*hypophrygien*, l'*hypolydien*. — Les Grecs admettaient trois genres musicaux : le genre *diatonique*, très employé et qui était sans doute assez proche du nôtre ; le genre *chromatique*, dans lequel le tétracorde inférieur de la gamme présentait un demi-ton supplémentaire ; le genre *enharmonique*, qui admettait quelques quarts de ton. Pour les Grecs, chacun des modes précités correspondait à un état d'âme différent; cette doctrine de l'*éthos* jouait un rôle dans l'éducation, où l'enseignement de la musique tenait une grande place.

## la musique grecque

Qu'en reste-t-il? Des traités, des fragments de partition, notamment quelques mesures d'un chœur pour l'*Oreste* d'Euripide; deux *hymnes à Apollon*, du IIe siècle avant le Christ; deux *hymnes* de Mésomède de Crète *(Hymne au Soleil)*, l'*hymne chrétienne d'Oxyrhinchos* et de rares fragments vocaux. On ignore si la polyphonie était connue des Grecs.

La musique grecque fut essentiellement *vocale*. Toutes les œuvres lyriques étaient chantées : monologues, dialogues, chœurs. Et la musique était de règle tant au théâtre qu'aux jeux Olympiques, aux jeux Pythiques, aux Panathénées. Au théâtre, il y a dépendance étroite entre musique et poésie : c'est le rythme du vers qui règle le rythme de la musique. Aux chœurs succèdent souvent des danses lentes, très scandées. Dans la cité, les processions se déroulent aussi en musique, et les jeunes filles chantent des hymnes. Le théâtre et la musique s'incorporent ainsi à la vie.

La musique *instrumentale*, telle que nous l'entendons, ne semble guère en faveur. Les instruments de musique sont là peut-être pour soutenir la voix, ou plutôt pour lui donner le rythme ; de fait, cette « voix » instrumentale n'a rien d'une partie d'accompagnement. Elle évolue souvent au-dessus des voix et vise plutôt à créer une ambiance sonore où le rythme a la première place. Quels sont ces instruments ? En premier lieu, des instruments à percussion : les *crotales*, sortes de castagnettes ; le *sistre*. D'autre part, un instrument à cordes (de quatre à huit cordes) : la *lyre* ou *cithare;* enfin des instruments à vent comme la *syrinx*

(ensemble de tuyaux en roseau, accolés à la manière d'une flûte de Pan), l'*aulos*, ancêtre du hautbois ou de la clarinette.
Dans certaines circonstances, les Grecs organisent des concours de musique vocale et même de musique instrumentale : ainsi le *nome pythique* comprend, à la manière de notre future suite d'orchestre, un certain nombre de morceaux, qui ont chacun leur sens et qui décrivent les différents épisodes de la lutte d'Apollon contre Python.

## la musique romaine

Elle diffère peu de la précédente, mais semble plutôt perdre du raffinement primitif que lui avaient donné les Grecs. Les Romains connaissaient sans doute la *mesure*, ainsi que la *carrure*. Ils se passionnaient pour le rythme, la danse, le chant autant que pour la poésie. La déclamation chantée, les chœurs, les hymnes religieux avaient toute la faveur du public, au théâtre, aux jeux, aux sacrifices, aux banquets, alors que des instrumentistes, souvent grecs (joueurs de *tibia*, *lyre*, *cithare*, *cornemuse*, *hydraule*, *scabellum*, *instruments à percussion*), accompagnaient les voix. Ajoutons que la musique était cultivée avec passion dans la haute société : on sait quelle vanité un Néron tirait de son talent de chanteur et quelle passion ce prince nourrissait pour l'art des sons. Chez les Grecs, comme chez les Romains, la notation était figurée par les lettres de l'alphabet.

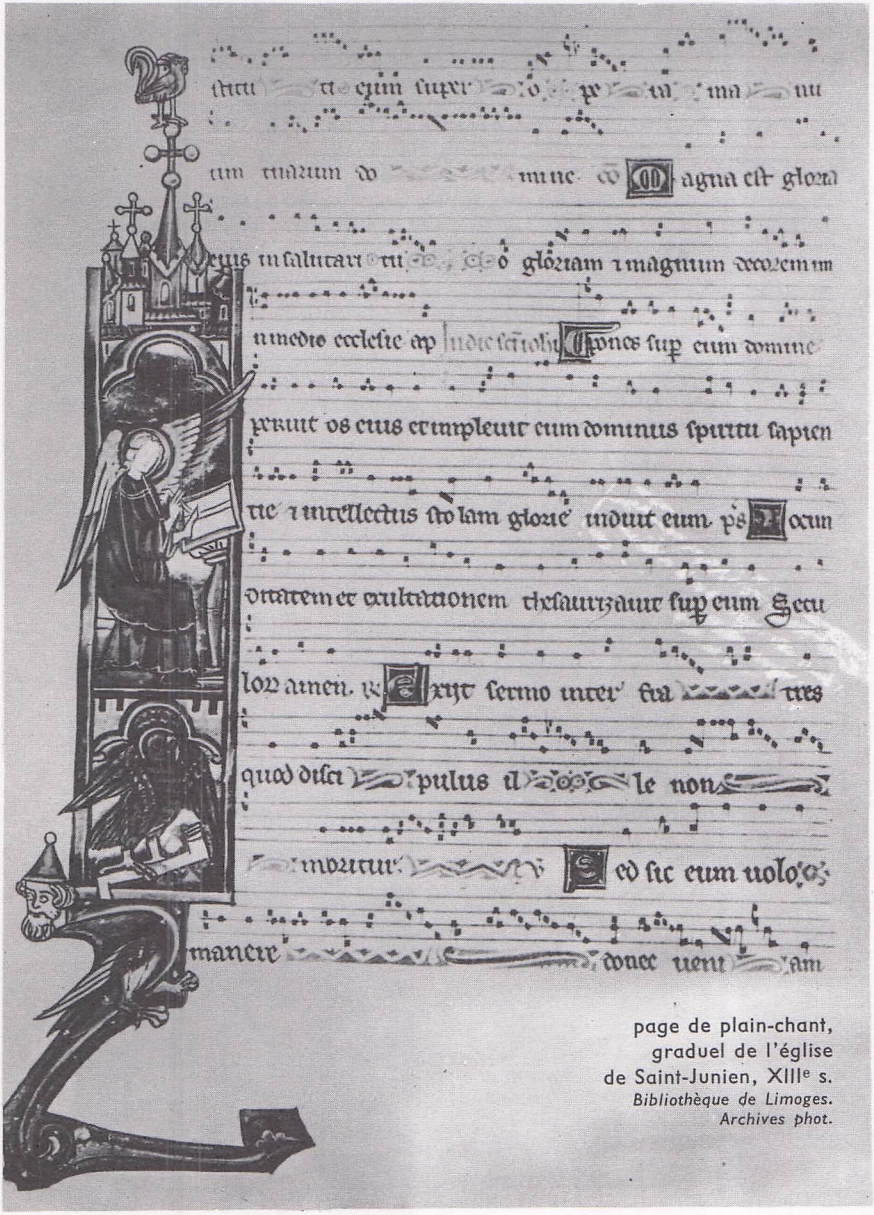
## la musique byzantine

Art monodique, la musique byzantine tenait de la mélodie grecque et de la vocalise orientale. Cultivée à Alexandrie, puis à Byzance, elle utilisa fort longtemps les modes grecs (authentes et plagaux).

L'*art religieux* ne connut que le genre diatonique jusqu'à la chute de Byzance (1453). Au IVe siècle, saint Jean Chrysostome importait d'Antioche à Byzance les *antiphona* (v. ci-après, p. 14), chantés en procession, dont le souvenir demeure encore dans les églises de rite byzantin. Cet art primitif s'enrichit au VIIIe siècle de quantité d'hymnes ou d'odes, d'origine syrienne. Il semble que le premier art byzantin ait vu naître les premiers essais de polyphonie vocale (ou *organa*).

L'*art profane* utilisait de bonne heure les genres chromatique et enharmonique, au cours des cérémonies ou des fêtes somptueuses qui se déroulaient au palais impérial. Celles-ci étaient rehaussées par la présence de joueurs d'*aulos*, de *cithare*, et surtout de joueurs d'*orgues*, Byzance s'étant fait, dès le VIIIe siècle, une spécialité de la construction de ces instruments à tuyaux.

Femme jouant de la harpe (peut-être Euterpe, muse de la Musique) amphore grecque
*British Museum.*



page de plain-chant,
graduel de l'église
de Saint-Junien, XIII[e] s.
*Bibliothèque de Limoges.*
*Archives phot.*

# 2

# LA MUSIQUE HOMOPHONE EN OCCIDENT, du Ier siècle à la fin du XVe siècle.

**le chant grégorien, son histoire, son système, son essence**
**chant du peuple et des grands, troubadours et trouvères**

Parce que la musique est capable d'élever les âmes en les ravissant, le christianisme inclinera à l'accueillir puisqu'il vise à les unir à Dieu. Il y aura une musique chrétienne. — Mais la musique peut aussi flatter l'oreille d'un plaisir sensuel. Il y aura une musique populaire, souvent tapageuse, où des *instruments* exciteront les voix en les renforçant, et les déformeront en les excitant. La musique populaire est souvent liée à la *danse*.
Le conflit de ces deux tendances se peut entrevoir au cours des dix siècles où Rome a dominé le monde. Il est dénoncé, vers 200, par Clément d'Alexandrie, l'émule de Tertullien : « Nous n'avons besoin que d'un instrument, dit-il (*Paedag.*, II), et c'est la voix qui apporte la paix... ; nous n'avons que faire de l'ancien psaltérion, de la trompette, de la cymbale et de la flûte... » Quelque deux siècles plus tard, saint Jean Chrysostome dira de même (*Psalm.*, XLI, 2) : « Ici pas n'est besoin d'une cithare, ni d'un plectron, ni d'aucun instrument... mais, si tu le veux, tu peux faire de toi-même un instrument en crucifiant ta chair et en tâchant de réaliser avec ton corps une harmonie parfaite. » L'Église doit purifier la musique en la désolidarisant des instruments et des danses, si souvent obscènes chez les païens... : d'où un chant *monodique*, d'abord timide, mais qui, parallèlement au grand mouvement de la Renaissance féodale en Occident, s'épanouira dans toute sa splendeur à partir du VIIIe siècle, pour atteindre son apogée quelques siècles plus tard. C'est également du IXe au XIVe siècle que l'Occident assiste à la naissance, puis à l'éclosion de ce nouveau langage musical qui répond au nom de *musique polyphonique*. Période privilégiée, qui a vu naître et s'affirmer deux arts voués l'un et l'autre à un si riche avenir !
Cependant, du IXe au XVIe siècle subsistent encore deux types de musique monodique en Occident : le chant religieux ou grégorien, celui des moines et des prêtres ; le chant profane, celui du peuple, celui des troubadours et des trouvères.

## I. le chant grégorien

### les origines

La musique chrétienne était solidaire de la liturgie. C'est dans les églises, installées dans les maisons chrétiennes de Jérusalem (Actes, XII, 12) et d'Antioche, d'Éphèse et de Corinthe, d'Alexandrie et de Carthage, de Naples et de Rome, qu'il en faut chercher l'origine à la fin du premier et au cours du deuxième siècle. Elle puisait d'abord aux traditions juives, ensuite aux traditions païennes, syriaques et égyptiennes, grecques et romaines, africaines et celtiques. Elle a sans doute commencé par trois chants : le chant des *psaumes* (et des cantiques de l'Ancien Testament), animé par la tradition judaïque ; le chant des *litanies* de style populaire, animé

par les traditions païennes (leur existence à cette date est seulement probable) ; le chant du *Gloria in excelsis*, du *Phos hilaron* et autres cantiques proprement chrétiens. L'existence de cette musique chrétienne purement vocale au temps des Apôtres est attestée par saint Paul.

La liturgie où cette musique s'encadrait comprenait : d'abord la fraction du pain où l'apôtre, à la fin d'un banquet répétait le geste du Christ à la dernière cène, ensuite une réunion de prière. Ces deux assemblées se fondirent en une seule, aux alentours de l'an 100, peut-on croire : c'est la *messe*.

Apôtres et évêques veillent à maintenir le caractère religieux des chants. De leur intention permanente naît l'*antienne :* l'antienne est la phrase musicale qui, précédant et terminant le psaume, attire l'attention des fidèles sur les mots où s'exprime l'idée religieuse sanctificatrice.

L'invention de l'antienne ripostait sans doute au péril que, pour l'Église du IIIe et du IVe siècle, représentait la victoire : la musique risquait de redevenir joie sensuelle. Cette victoire entraînait d'ailleurs deux autres conséquences : voici de *nouveaux thèmes* que s'applique à parer la voix (*introït*, *offertoire*, *communion*, aux IVe et Ve siècles ; *Sanctus*, aux Ve et VIe siècles), et voici de *nouvelles méthodes* qui règlent le chant des fidèles : nous visons l'*antiphonie*, c'est-à-dire l'alternance de deux chœurs qui se répondent.

Le mouvement antiphonique semble être né à Antioche au temps de Flavien et avoir été propagé en Occident par saint Ambroise. De là la constitution de deux chœurs : tantôt les fidèles formaient l'un et l'autre, tantôt ils formaient l'un seulement d'entre eux, l'autre étant constitué par de jeunes clercs (chant *psalmodique*, chant *responsorial*).

Faut-il préciser que le latin en Occident, le grec en Orient sont les deux langues les plus répandues ? Nous ajoutons qu'à partir du IIIe et du IVe siècle les vieux parlers indigènes, le syriaque, le copte, l'arménien, ont certainement repris vitalité ; il est probable que, dans beaucoup d'églises, le populaire chantait dans ces langues. L'existence de liturgies syriaques, coptes, arméniennes justifie l'hypothèse.

De cet essor multiforme nos manuscrits ne reflètent qu'un seul aspect. Ils nous ont transmis plusieurs des hymnes au tour populaire que, pour l'église de Milan, composa ou fit composer **saint Ambroise** (333-397) ; elles se chantèrent jusqu'au XVIe siècle.

Ces traditions multiples, où le goût de chaque peuple avait sans doute plus ou moins altéré le sentiment religieux, coexistèrent longtemps avec un répertoire dit « vieux romain », à la mise au point duquel travaille le pape Grégoire Ier († 604), sans qu'il cherchât — contrairement à ce que l'on crut longtemps — à aligner sur ce plan et à codifier les rites locaux ambrosien, byzantin, mozarabe, celtique... Si l'on a parlé, dès le milieu du VIIIe siècle, de « chant grégorien », c'est par erreur. Grégoire n'a créé ni utilisé aucune des mélodies actuellement appelées grégoriennes. Il y eut simplement, aux VIIe et VIIIe siècles, coexistence d'un répertoire vieux-romain et d'un répertoire liturgique local dans certaines églises des Gaules et d'Italie. Si l'école de Metz n'observe nullement le vieux romain au VIIIe siècle, Charlemagne s'efforcera d'imposer à ses États un même répertoire liturgique. Mais Notker, de Saint-Gall, notera encore, en 883, une forte dissemblance entre ce qui se chante à Rome et dans les Gaules. Quelques écoles, plus que d'autres, se sont distinguées dans l'étude et la création d'un répertoire authentique qui s'est constitué, dans son ensemble, au cours des VIIIe et IXe siècles : celle de Metz avec Amalaire, celle de Limoges, celle de Cluny avec Odon, celle surtout de *Saint-Gall*, d'où proviennent les plus anciens manuscrits et dont certains membres ont notamment contribué à l'enrichissement du plain-chant, comme **Notker le Bègue** et **Tutilon**

*(séquences, tropes)*, au début du Xe siècle. Durant le XIe siècle se précise la *notation* du chant d'église (v. plus bas). Aux XIIe et XIIIe siècles, des œuvres nouvelles, dont nous connaissons parfois les auteurs, viennent accroître le répertoire des *scolae*. Si Wipo a composé au XIe siècle le *Victimae paschali*, Adam de Saint-Victor écrit la *Prose de saint Denys* (XIIe siècle), Th. de Celano le *Dies irae* (?), saint Thomas d'Aquin le *Lauda Sion* (XIIIe siècle). Cependant, dès cette époque de gloire paraissent les premiers signes de la décadence : le chant grégorien va peu à peu se corrompre au contact de la musique profane.

## la décadence et la renaissance (XIVe-XIXe siècle)

Ce chant subit de graves atteintes du fait de la *portée*, qui entraîna la disparition ou l'altération de certains *ornements*.

C'est aussi au contact d'une nouvelle forme de la musique, celle qu'on appelle *mesurée*, c'est encore au contact de la *polyphonie* que le chant grégorien perd de sa fraîcheur et de sa souplesse, depuis le XIIIe siècle. La tradition orale s'est déformée ; on ne sait plus interpréter les manuscrits les plus anciens, ceux qui représentent la vérité. Au rythme libre du plain-chant, on voudrait superposer un rythme mesuré ; la musique proportionnelle progresse de jour en jour, alors que s'abâtardit la prière chantée des premiers chrétiens. Celle-ci paraît monotone, au regard des premiers essais polyphoniques. D'autre part, la langue populaire progresse, alors que recule le latin. Si l'on ne sait plus mettre l'accentuation juste, on perd peu à peu la notion des *neumes* (v. plus bas), des temps forts et des temps faibles. Au XVIe siècle et bien avant déjà, telle hymne, ou telle prose, enserrée dans des barres de mesure où elle ne vit plus, sert de prétexte à des motets pour trois ou quatre voix, ou à des pièces pour orgue. Le *concile de Trente* tenta en vain une réforme ; les révisions projetées ou réalisées — par Cimello, Palestrina, Anerio pour une édition dite *médicéenne* — n'aboutirent qu'à un échec ; il fallut attendre la fin du XIXe siècle pour voir s'organiser en France une véritable croisade en faveur du plain-chant. On partit à la recherche des plus anciens, des plus authentiques manuscrits ; on les collationna ; et on reconstitua les mélodies dans leur pureté primitive. Ce fut l'œuvre d'un initiateur, dom Guéranger, puis de ses propres disciples, **bénédictins de Solesmes,** les dom Pothier, les dom Mocquereau, auxquels le pape Pie X confia la mission de donner à l'Église, en une édition officielle dite *édition Vaticane*, une unité de doctrines qu'il imposa à la chrétienté par le *Motu proprio* du 22 novembre 1903. Si les théories des moines de Solesmes ont suscité depuis une cinquantaine d'années certaines critiques, si des dissidences ont éclaté parmi les moines eux-mêmes, il n'en reste pas moins vrai que, par leur publication de la *Paléographie musicale*, ces bénédictins ont contribué plus que d'autres à la résurrection d'une mélopée qui, par sa fraîcheur, sa souplesse, son éclat, sa variété rythmique, peut être considérée comme un des chefs-d'œuvre de la prière chantée.

## le chant grégorien : son système

L'Orient avait adopté, à côté du genre diatonique, les genres chromatique et enharmonique : l'Occident ne retint que le premier de ceux-ci, pour la musique religieuse. Ainsi le chant grégorien est-il essentiellement diatonique, c'est-à-dire qu'il a rejeté toute altération (sauf une : le *si*, qui a été fréquemment abaissé d'un demi-ton : *si bémol*) et même notre *sensible* actuelle. « A la différence de la musique moderne qui ne connaît que deux *modes*, le majeur et le mineur, la mélodie grégorienne a autant de modes différents qu'il y a de notes dans la gamme, chaque note de l'échelle mélodique pouvant servir de point de départ à une nouvelle gamme ; la gamme restant toujours diatonique, il en résulte que la place des tons et des demi-tons par rapport à la tonique se trouve à chaque fois modifiée, selon le point de

départ adopté » (Dom Gajard) ; d'où une richesse modale d'une infinie variété. — Pratiquement, les modes grégoriens qui se rapprochent du système grec (la gamme grégorienne est cependant *ascendante*) se ramènent à quatre *(ré, mi, fa, sol)*, appelés modes *authentes*, ou authentiques, qui, par allongement, vers le grave, d'une quarte, donnèrent naissance à quatre modes dérivés, dits *plagaux*. Chacun de ces tons était caractérisé par sa *note finale* vers laquelle tendait tout le mode. — Les tons d'*ut* et de *la* ne furent adjoints qu'aux XV^e^-XVI^e^ siècles.

## le chant grégorien : sa notation

La notation de la musique gréco-romaine se faisait par lettres. Notre notation actuelle dérive de la notation primitive du chant grégorien, notation dite *neumatique*, c'est-à-dire procédant par *neumes*, ensembles de points, d'accents, de *signes*, figurant un contour mélodique, une partie du discours musical. Quelques noms grecs, une centaine de qualificatifs romains furent donnés par des théoriciens italiens ou allemands à ces figures. La façon de tracer ces signes, en les séparant, en les groupant, la distance qu'on laissait entre eux permettait au chanteur, qui avait déjà *reçu* la mélodie par transmission orale, de la retrouver intégralement et dans tous ses détails. Puis, un copiste de génie, pour faciliter la lecture de ces manuscrits énigmatiques, eut l'heureuse idée de représenter par une ligne horizontale rouge, parallèle au texte, un son fixe : le *fa* (fin du IX^e^ siècle). Une seconde ligne, en jaune (l'*ut*), une troisième (le *la*), sans doute ajoutée vers 1026 par Gui d'Arezzo, permirent une lecture plus aisée : c'était un acheminement vers notre moderne *portée*. Enfin, vers le XII^e^ siècle, on fit usage de différentes *clefs* (d'*ut*, de *fa*, puis de *sol*). C'est à cette époque qu'à la notation carrée ordinaire, qui n'indiquait que la *hauteur* des sons, succéda la notation proportionnelle, qui en disait la *durée* (v. plus bas).

Gui d'Arezzo passe à tort pour avoir inventé ce qui existait avant lui, c'est-à-dire la manière communément employée pour désigner les notes ; les monosyllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la* proviennent des premières syllabes des six premiers hémistiches de l'*Hymne à saint Jean*. Le *si* ne fut point désigné avant le XVI^e^ siècle. Voulait-on l'employer, on transposait d'un ton dans un autre l'ensemble des six notes ou *hexacorde* comportant un *si*. Ainsi l'hexacorde *sol, la, si, ut, ré, mi* devenait *ut, ré, mi, fa, sol, la :* système compliqué dit des *muances* (ou *mutation* d'un hexacorde à un autre) ou de *solmisation*, sur lequel vécut tout le Moyen Age.

## le chant grégorien : ses formes

Essentiellement monodiques, les mélodies grégoriennes ressortissent à deux genres : le récitatif ou chant psalmodié ; le chant mélodique ou orné. Cette constatation étant posée, il est loisible de subdiviser ces monodies en plusieurs groupes : *a*) les *antiennes* (introït, communion), formules mélodiques toujours associées à un psaume, celui-ci utilisant un motif stéréotypé qui reparaît dans chaque verset ; *b*) les *répons* (graduel, alleluia, offertoire), très ornés ; *c*) les chants de l'*ordinaire* de la messe (récitatif avec quelques mélismes) pour deux chœurs alternés (style de l'*antiphonie*).

Les *séquences*, vulgarisées au X^e^ siècle par Notker le Bègue, n'étaient autres que des vocalises paraphrasées d'alléluias sur lesquelles on adaptait des paroles parfois rythmées. Ces séquences qui, par leur caractère scandé, se rapprochaient des mélodies populaires, et qui ont souvent constitué des chants originaux, donnèrent naissance aux *tropes*, c'est-à-dire ces développements, également rythmés, qu'on intercalait avec paroles et musique dans un chant déjà existant, notamment dans les chants de la messe. Aux séquences il faut de même assimiler les *hymnes*, les *proses* mesurées et rimées d'Adam de Saint-Victor et de ses disciples.

## le chant grégorien, son essence : le rythme libre

Le chant grégorien, qu'on a encore appelé *plain-chant* (par opposition à la *musica mensurata*), ne connaît pas la mesure, c'est-à-dire qu'il ne s'inscrit dans aucun cadre précis. Son caractère essentiel est d'être un perpétuel récitatif dont le rythme

est libre. Ici, point de *temps fort*, ni de *temps faible* dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui; mais un rythme uni, dénué de toute contrainte. Assurément, le temps premier est celui sur lequel le chanteur prend son élan *(arsis)*, mais la voix, après avoir chanté d'un seul trait le *neume*, binaire ou ternaire, s'arrête un moment *(thesis)* pour repartir : ainsi, de neumes en neumes, le chant grégorien comporte une série ininterrompue d'élans et de repos, et décrit une suite continue d'ondulations plus ou moins oscillantes, marquées par les accents du texte latin. Bien que dépourvu de mesure et caractérisé par un discours non mesuré, le chant grégorien n'en présente pas moins une certaine *régularité*, une certaine *marche*. Temps premiers sensiblement égaux, temps composés indifféremment binaires et ternaires contribuent à l'unité de toute pièce grégorienne, faite à la fois « d'absolue fermeté et d'absolue souplesse ». La phrase grégorienne, que vient rehausser l'accent latin, bref, spirituel et alerte, et « qui est délivrée de toute entrave matérielle », s'impose ainsi par sa fluidité, sa ligne ondulante, aérienne, qui se plie librement à tous les caprices de la mélodie.

C'est sur l'interprétation de cette mélodie, et de son rythme notamment, que se sont opposées les théories de dom Pothier, de dom Mocquereau, de dom David, de dom Malherbe, d'Amédée Gastoué, de A. Le Guennant, de H. Potiron et de J. de Valois. Ainsi plusieurs historiens n'hésitent pas à affirmer que certaines hymnes ou proses, chantées par la foule, étaient mesurées, et progressaient suivant un rythme ternaire.

## II. chant du peuple et des grands

Parallèlement au chant monodique de l'Église existe une musique profane. Elle varie de forme et de fond suivant qu'elle s'adresse au peuple ou aux grands seigneurs. Mais l'origine de l'une et de l'autre musique semble être identique : c'est au chant grégorien qu'on a puisé ; on emprunte ses modes, ses formules, souvent même le rythme cadencé de certaines hymnes. Quelques paroles en langue vulgaire remplacent ici et là le texte latin : des proses, des antiennes, hautes en couleur, s'y prêtent à merveille, et c'est au théâtre surtout que l'art religieux imprègne et féconde l'art profane... Le chant populaire naît du chant grégorien : comme lui, il se transmet oralement. Comme lui, il se déforme ; mais si, dès le IX$^{e}$ siècle, les moines, sur de riches manuscrits, ont copié l'un, l'autre, moins heureux, trouve peu de scribes désireux de fixer à jamais par l'écriture des chansons à boire, des chansons à danser, jugées futiles en ce temps d'austérité.

### la chanson populaire

Elle est sortie de l'Église. Elle se forme au théâtre, tandis qu'on joue des *mystères* et qu'on chante, après les avoir simplifiées, des séquences, des hymnes dont les paroles latines se *farcissent* de passages en langue populaire. Ces chants rythmés passent de bouche en bouche : la mélodie se transforme parce que le texte n'est plus en prose... mais en vers. A un cadre rigide doit correspondre une musique rigide : la mesure naît de ce besoin, ou du moins la musique *mesurée*. La cantilène populaire, qui se développe encore dans une ambiance grégorienne, annonce rapidement aux IX$^{e}$-X$^{e}$ siècles la chanson à boire, la chanson à danser, la chanson d'amour, avec ou sans refrain, les pastourelles, d'une structure, certes, naïve, mais dont certaines seront reprises au XIII$^{e}$ siècle par trouvères et troubadours, et traitées d'une façon plus savante.

### troubadours et trouvères

C'est à l'art populaire comme au répertoire grégorien que les grands seigneurs du Midi *(troubadours)*, les grands seigneurs du Nord de la Loire *(trouvères)* empruntent des thèmes, des chansons de départ pour la croisade. Ces airs un peu rudes, ils vont

les polir, les enjoliver, ou bien en *créer* d'autres, à côté des premiers, et qui seront d'une veine plus délicate. Le troubadour, le trouvère est ce poète des vers et des sons qui *trouve (trouba)*, ou qui *improvise* une manière de *trope* dont le rythme musical, obéissant à la prosodie du texte, paraît gouverné par une alternance régulière de longues et de brèves. Il soupire après sa dame, il rend hommage à son suzerain, il chante sa terre natale, il dit la gloire de Dieu ; l'un parle en langue vulgaire, l'autre en latin. Souvent, c'est à un jongleur, un ménestrel qu'il confie sa musique et ses vers. Celui-ci s'en va par les villes et les campagnes, et diffuse les trouvailles d'un Marcabru, d'un Faidit, d'un Bernard de Ventadour, d'un Guillaume IX de Poitou (le plus ancien troubadour), d'un Bertrand de Born, d'un Pierre Mauclerc, d'un Richart de Sémilly, d'un Gace Brulé, d'un Thibaut de Champagne, d'un Colin Muset, d'un Blondel du Nesles. Nous possédons plus de 400 noms de troubadours entre la fin du XI^e^ siècle et le début du XIV^e^ siècle, et plus de 260 de leurs chansons notées. Nous connaissons plus de 2000 chansons notées de trouvères. Ces ménestrels s'accompagnent de la *harpe*, mieux encore de la *vielle*, de l'*orgue portatif*. A côté des grands seigneurs, et à leur exemple, des bourgeois raffinés contribuent aussi à la diffusion de cette musique. Principalement se fait jour, en cette fin du XIII^e^ siècle, l'école des poètes artésiens, dont **Adam de la Halle** († 1288 ?) est le plus connu, le plus fécond.

A l'instar des seigneurs français, des maîtres allemands du XIII^e^ siècle, *Minnesaenger*, excellent dans des chansons d'amour, de forme soignée, plus rigoureuse que celle des artistes français, mais conçues sur le même plan et suivant le même rythme. Au XIV^e^ siècle, l'héritage des Walther von der Vogelweide, des Witzlav von Rugen fut repris par les *Meistersinger*, corporation de maîtres chanteurs, plus bourgeois, plus populaires, dont les chants plus lents, plus religieux annoncent déjà le choral luthérien.

## les chansons savantes des troubadours et des trouvères

Il est aujourd'hui à peu près certain que ces poètes du Moyen Age composent en même temps les vers et la musique : ceux-là s'adaptent si mathématiquement à celle-ci qu'il paraît difficile qu'il en soit autrement. Comment classer les différentes chansons qu'ils créent ? Les opinions sont partagées. Doit-on le faire d'après un ordre logique ? Doit-on s'en tenir à la structure musicale de l'œuvre et à ses origines ? Doit-on, au contraire, classer ces chansons d'après leur signification, leur genre ? Sans doute faut-il dès le XIII^e^ siècle faire une distinction entre les **chansons à personnages** (c'est-à-dire les histoires chantées [*chansons de toile*], les chansons dramatiques, les *pastourelles*, *aubes* qui « disent la séparation de deux amants au point du jour »), les **chansons d'amour** ou **chansons courtoises** (charmantes variations, dans un style conventionnel, sur l'amour, ses joies, ses tristesses, ses langueurs, ou bien *tensons*, *jeux partis* à plusieurs personnages), les **chansons de caractère moral, politique** ou **satirique,** exprimant même parfois des conflits de sentiment ou analysant des événements contemporains (le *sirventes*, pièce politique ou satirique, l'*enueg*, pièce violente, pleine d'amertume, le *planh*, complainte funèbre), les **chansons pieuses ;** mais, à la suite de Th. Gérold, qui a étudié la structure de ces airs, on pourrait les diviser en *chansons à refrain* « *lié à la mélodie de la strophe* », *chansons à refrains différents pour chaque strophe*, *chansons sans refrain* (dans ces trois genres, Th. Gérold fait entrer toutes sortes de pastourelles, romances, jeux partis, chansons d'amour, aubes) et *chansons à forme fixe* (ballade, rondeau, virelai) ; enfin, à la suite de F. Gennrich, qui a recherché leur *origine*, on pourrait encore classer ensemble celles qui dérivent de la *litanie* (chansons à refrain, pastourelles), du *rondeau* (virelais, ballades), de la *séquence (lais)*, des *hymnes*.

## la musique des troubadours et trouvères

Les travaux de P. Aubry et J. Beck ont tenté d'expliquer le système de notation carrée de ces chansons. Contrairement au grégorien, qui devait s'adapter à la prose, la musique profane serait faite pour le vers, d'où la nécessité de traduire en musique le rythme de cette poésie. Ainsi en avait-il été déjà pour certaines hymnes grégoriennes dont la rythmique paraissait annoncer notre mesure ternaire. Empruntant peut-être celle-ci, troubadours et trouvères sembleraient modeler sur les modes trochaïque, ïambique, dactylique, des vers anciens, un système de formules rythmiques (blanche, noire ; noire, blanche ; blanche pointée, noire, blanche) ou de *modes* musicaux (à ne point confondre avec les modes grégoriens), dont l'interprétation paraît loin d'être résolue.

Si ces poètes-musiciens ont ainsi préparé l'avènement de la musique mesurée, ils ont aussi aidé à l'éclosion de la tonalité moderne du *majeur* : car ils ne craignent pas d'introduire des altérations dans leur texte musical et ne reculent point devant la *sensible*.

## le théâtre

C'est encore au théâtre que chansons populaires, chansons de troubadours et trouvères peuvent avoir leur emploi. *Drames liturgiques* (le *Sponsus*), *jeux (Jeu de Daniel)*, issus des textes primitifs, *chantefables*, *mystères* s'y succèdent, où la musique aura peu à peu sa place. Le **Jeu de Robin et de Marion,** *pastorale* d'Adam de la Halle, n'est, à la fin du XIII^e^ siècle, qu'un pot-pourri, une « revue » où entrent tous les airs à danser, les airs à boire de l'époque. Quant aux *mystères*, comme ceux d'Arnoul Gréban, ce sont des suites de chœurs d'anges, de démons, des plaintes, des lamentations (de Marie-Madeleine au Tombeau, de Rachel au massacre des Innocents), de chansons satiriques, etc.

**trois miniatures illustrant un manuscrit du XIV^e^ s. "Jeu de Robin et de Marion"**
*Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence. Phot. Larousse.*

détail d'une tapisserie gothique, fin du XV^e s. : une chanteuse, une joueuse de luth, trois joueurs de flûte à bec. Notre-Dame del Pilar, Saragosse. *Phot. Mas.*

3

# LA MUSIQUE POLYPHONIQUE EN OCCIDENT de la Renaissance féodale du X^e siècle jusqu'à la fin du XV^e siècle

**la naissance de la polyphonie française et l'école de Pérotin le Grand - Guillaume de Machault - l'école franco-flamande : Dufay, Ockeghem, Obrecht - Josquin des Prés - les instruments de musique**

Entre l'avènement de Hugues Capet au trône de France (987) et la mort de Saint Louis (1270), un fait domine l'histoire de la musique occidentale : la naissance d'une forme nouvelle, d'un genre méconnu sans doute de l'Antiquité : la *polyphonie* ou *polymélodie*. Celle-ci, sous l'impulsion de quelques grands artistes, prend corps peu à peu sur ce domaine royal que nos rois ont façonné et qui voit parallèlement naître et s'épanouir le plus sublime des arts plastiques français, *opus francigenum*, improprement appelé l'*art gothique*. Mais, de même que le temps de Saint Louis a été précédé de deux siècles qui marquent une véritable renaissance du vieux monde chrétien, tant aux points de vue religieux et social qu'aux points de vue littéraire et artistique, de même l'art de la *polyphonie*, à son apogée (XVI^e siècle), a été annoncé par une longue période d'élaboration durant laquelle artistes et théoriciens tentent de dégager le langage musical des règles gréco-romaines où il se mouvait encore.
C'est aux IX^e, X^e et XI^e siècles que s'ébauchent les lois d'où sortiront l'art d'un Josquin, d'un Lassus et l'art d'un Victoria, d'un Palestrina au XVI^e siècle. Mais de célèbres compositeurs ont montré la voie à ces grands artistes : ils créent, du IX^e au XV^e siècle, un *art inouï* qui répond à une *esthétique nouvelle*. Trois périodes dans l'histoire de cette polyphonie naissante, trois périodes que marquent chacune une conception différente ou... un maître de génie. L'*école de Notre-Dame de Paris* (1150-1330), qui se rattache à Pérotin le Grand, annonce le second âge de la polyphonie qui s'enorgueillit du nom de Guillaume de Machault (XIV^e siècle) ; à son tour celui-ci montre le chemin aux compositeurs de l'école *franco-flamande* du XV^e siècle, qui s'assemblent autour de trois noms célèbres, Dufay, Ockeghem, Obrecht. Josquin des Prés, qui succède à ces maîtres, résume sans doute ces siècles de polyphonie naissante, mais, en dominant le premier quart du XVI^e siècle, prépare, explique l'éclosion de la polyphonie palestrinienne. Des trois époques précitées nous étudierons tour à tour les maîtres (et les formes qu'ils adoptent), les théoriciens, le langage musical.

## les premiers balbutiements de la polyphonie en Occident

Les Grecs ont-ils connu un contrepoint à deux parties ? Ont-ils accompagné leurs mélopées d'une seconde voix confiée à un instrument ? Quelle est la part prise par les instruments de musique (*orgue* byzantin, *rota* britannique, *chifonie* occidentale, qui pouvaient sans doute émettre deux ou trois sons simultanément) dans l'élaboration de la polyphonie ? Autant de points sur lesquels il serait vain de discuter, puisque aucun document certain ne vient éclairer les origines de cette nouvelle conception musicale aux VIII^e et IX^e siècles. Au IX^e siècle, l'auteur de la *Musica Enchiriadis* (Otger), au XI^e siècle le théoricien Gui d'Arezzo définissent comme suit, cette première polyphonie, qu'ils nomment *organum :* une improvisation à deux voix, dont la plus élevée chante un passage de plain-chant, et l'autre, parallèlement, la suit à la quarte inférieure. Parfois même, l'*organum* comporte un ensemble de trois voix,

s'enrichit de quintes et d'octaves parallèles. Quartes, quintes, octaves constituent le propre de l'*organum* et de la polyphonie jusqu'au XII^e siècle. C'est alors que de plus grandes libertés vont être prises en France. A l'art de l'*organum* se substitue l'art plus raffiné du *déchant*, qui naît à Chartres, à Fleury au XI^e siècle ; ici, la voix principale, *cantus firmus*, ne domine plus, et prend, avec sa rigidité, le nom de *tenor ;* et c'est une improvisation libre avec mouvements parallèles et contraires en quartes et quintes que dessinera la voix supérieure ou voix *organale*. Celle-ci ne se meut plus « point par point » contre le chant grégorien : elle peut broder, s'orner de vocalises, vers 1100, à Saint-Martial de Limoges ; mais les musiciens s'en tiennent toujours aux mêmes intervalles.

C'est en Angleterre seulement que, dans le *gymel*, les voix progressent par intervalles de tierce ; ce genre est sans doute à l'origine du faux-bourdon, qui naît peut-être dans l'île au XIII^e siècle et qui fut surtout en honneur au XV^e. Dans le *faux-bourdon*, la voix est accompagnée par une tierce grave, que le chanteur émettait cependant à l'*octave supérieure* (d'où le nom de *falso bordone*, fausse basse); souvent même, entre le *cantus firmus* et la voix improvisée (qui n'est maintenant qu'une *sixte*), on intercalait une seconde tierce. Ces intervalles de tierces et de sixtes furent longtemps proscrits de toute musique sur le continent.

# I. la naissance de la polyphonie : de Limoges à Notre-Dame de Paris (XII^e s. - XIII^e s.)

Le dernier tiers du XII^e siècle et le premier tiers du XIII^e — approximativement le règne du roi bâtisseur Philippe Auguste — voient se constituer les assises définitives de ce grand art : la polyphonie occidentale. De même que des maîtres éminents s'appliquent à cette magnifique construction de l'esprit, de même des formes nouvelles naissent, de même des théoriciens en expliquent les données, de même le langage musical se transforme.

## les maîtres

Le Parisien **Albert** ouvre la route vers 1140. C'est au milieu du XII^e siècle que l'organiste de Notre-Dame, **Léonin,** disciple indirect, peut-être, de maîtres limousins, écrit son *Magnus liber organi de gradali et antiphonario*, qui compte une suite d'*organa* à deux voix *(Deum time)*. Il est continué par son disciple (?) **Pérotin le Grand,** maître de chœur lui aussi à Notre-Dame, et qui est considéré comme le père de la musique polyphonique. C'est de 1180 à 1236 que celui-ci semble avoir travaillé à enrichir le livre de chœur de Notre-Dame de Paris en utilisant, dans ses quatre *organa*, ses déchants, ses trois *conduits*, ses pièces à trois ou quatre voix, un langage encore inédit. Si Pérotin, jusqu'à Guillaume de Machault, eut en France une si réelle influence, c'est qu'en ses œuvres il avait fait preuve d'un véritable esprit novateur *(Viderunt ; Sederunt ; Diffusa est gratia)*. A la fin du siècle, l'Artésien déjà cité, **Adam de la Halle,** prouvait sa science de la polyphonie dans des *rondeaux* à trois voix, d'une écriture audacieuse, d'un faire précieux et d'une grâce un peu maniérée.

## les genres

Alors que l'*organum* de Léonin est une composition à deux voix, dont la partie organale, qui semble improvisée, fait tout le charme, Pérotin écrit le premier à trois et quatre voix, donne à chacune de ces lignes une ampleur, une élégance inaccoutumées, se sert du procédé de l'*imitation*, enfin fixe les règles de cet *organum à vocalises* — avec *teneur* liturgique représentée par des valeurs longues, du moins pour ses premières notes *(point d'orgue)* —, du *conduit* et du *motet*.

Dans le *conduit (conductus)*, polyphonie pieuse, lyrique ou pièce de circonstance extra-liturgique sur paroles latines, l'artiste fait fi du texte grégorien. Au *tenor* imposé il substituera un *tenor* original. Le conduit sera fréquemment terminé par des vocalises, *clausulae*, habilement écrites et qui valent par leur concision ou leur allégresse *(Salvatoris hodie)*.

Le *motet* est né de l'*organum*, à Limoges. Si Pérotin n'en est pas l'inventeur, il le porte à un rare degré de perfection. Un *tenor* liturgique de quelques notes indéfiniment répétées sert de base à l'œuvre; parallèlement se développe une voix organale

— *motettus* —, qui improvise librement en langue vulgaire (un *mot* par note). Souvent, une troisième partie ou *triple* se superpose aux deux autres, chantée également en langue vulgaire, mais sur un texte nouveau. Il arrive fréquemment que la partie de *tenor* soit tenue par un instrument : l'intérêt de la pièce réside alors dans le rythme et le dialogue des voix supérieures. Au XIVe siècle, la forme tend à une laïcisation complète, par l'adoption d'un *tenor* profane.

Le *canon*, surtout employé en Angleterre, paraît d'abord dans cette forme appelée *rondeau ;* il consiste à « construire une pièce vocale ou instrumentale polyphonique au moyen d'un motif mélodique qui passe et circule dans toutes les parties » (PRUNIÈRES). Le plus ancien qui nous soit connu, à six parties, remonte au XIIIe siècle.

## les théoriciens

L'influence de Pérotin fut immense, tant en France qu'en Angleterre. Le successeur de Pérotin n'était autre qu'un Anglais, Robert de Sabilon; et, des théoriciens de l'époque, si l'un, Pierre de La Croix, était un Amiénois (traité des tons, seconde moitié du XIIIe siècle), un autre, Jean de Garlande, théoricien des modes rythmiques, avait passé d'Angleterre en France vers 1217; d'autres enfin, Jean Ballox, W. Odington, étaient aussi Anglais de nation. A côté de ces théoriciens illustres, il y a lieu de citer encore, au XIIe, Jean Cotton, au XIIIe siècle, Jérôme de Moravie (traité sur la musique mesurée), Francon de Cologne *(Ars cantus mensurabilis)*. En des traités célèbres, chacun de ces écrivains — eux-mêmes souvent compositeurs — ont défini les principes de l'art de Pérotin. Professeur à l'université de Toulouse (vers 1190-vers 1255), **Jean de Garlande** a laissé deux ouvrages écrits l'un au début de sa vie, l'autre à la fin, qui permettent de mesurer les progrès réalisés dans l'art musical au temps de Pérotin.

Tous ces théoriciens ont concouru à l'établissement d'une notation proportionnelle ou notation mesurée. Mais si l'on doit surtout à de La Croix l'introduction des *diminutions* dans la musique, c'est-à-dire de nouvelles *valeurs* dans la notation, c'est principalement **Francon de Paris** (vers 1250-1260) qui, en ses écrits, a codifié la science musicale de ses contemporains ou prédécesseurs, fixant des lois et un corps de doctrine, qu'appliquèrent les compositeurs du XIVe siècle.

## la technique et la langue musicales

Nous avons dit de quelles innovations Pérotin avait enrichi le langage musical : emploi de l'écriture à trois ou quatre parties, de l'imitation, du mouvement contraire. L'organiste de Notre-Dame devait, en outre, contribuer efficacement à la réforme de la notation. Un système de notation proportionnelle s'imposait en effet à cette époque, puisque le compositeur conférait un rythme particulier à chacune des voix de l'*organum :* fixer la durée de chaque note, permettre ainsi aux différentes voix de se superposer exactement, tel devait être le but de cette réforme. Jusqu'au XIIe siècle, les artistes avaient adopté les *modes rythmiques* des chansons populaires, car le rythme d'une mélodie ne pouvait être figuré par des *neumes grégoriens*. — Au XIIIe siècle, révolution dans l'histoire de la notation : à chaque note, on attribue une valeur propre; de là naît une musique proportionnelle, avec *longues, brèves, semi-brèves*, chacune de ces valeurs se subdivisant par tiers, car la mesure observée par Pérotin et l'école de Paris est en principe à trois temps. L'unité de temps est représentée par la brève. C'est Pierre de La Croix qui, pour rendre plus souples, plus libres les parties supérieures de ses motets, crée une valeur supplémentaire : la brève prend la place de la longue, devient unité de mesure et se divise en semi-brèves; celles-ci se fractionnent à leur tour en *minimes*, valeurs diminuées permettant dans une même « mesure » une débauche de notes et annonçant déjà l'écriture musicale de la période suivante. Ajoutons qu'à la suite de Pérotin et de P. de La Croix, la polyphonie est adoptée par l'Espagne (Catalogne), l'Allemagne et l'Italie. A la même époque, dans ces pays, ainsi qu'en France (début du XIVe siècle), une autre innovation vient enrichir le langage musical : la division de la note par *deux*, d'où la musique binaire, très en faveur en Italie.

# II. l'éclosion de la polyphonie ou le temps de Guillaume de Machault (XIVe s.)

L'époque de Pérotin, les théoriciens la baptisèrent du nom d'*ars antiqua*, par opposition à cet *ars nova* du XIVe siècle dont J. de Vitry codifiait les données nouvelles en donnant ce titre à son principal traité. La période qui s'étend de 1330 à 1420 pourrait être dénommée « de transition », car si la musique qu'elle voit naître s'échafaude grâce aux acquisitions du mouvement précédent, cette musique, par les hardiesses qu'elle présente, annonce déjà la belle époque du contrepoint, celui que pratiqueront les maîtres de l'école franco-flamande du XVe siècle.
Elle s'ouvre pourtant par une œuvre collective de haute qualité, la Messe à 3 voix dite de Tournai, l'un des premiers exemples polyphoniques conservés destinés au commentaire du saint sacrifice, et dû, sans doute, à plusieurs auteurs dont certains seraient du Midi (vers 1330).

## les maîtres

A ce renouvellement du langage musical au XIVe s. en Occident, la France a pris la plus large part. Un artiste résume cette action : **Guillaume de Machault,** un Champenois d'origine. L'homme est encore de l'ancien temps en ce sens que le poète et le musicien ne font qu'un en lui. Poète de tradition courtoise, c'est un homme de cour, compositeur habile et raffiné. C'est en quoi son influence sera prépondérante tant en France qu'en Italie et en Europe centrale. Car Machault est un esprit universel, un artiste qui a longtemps voyagé. S'il s'attache, de 1323 à 1340, à Jean de Luxembourg, par qui l'art français va pénétrer en Bohême, il fait ensuite sa cour à Charles de Navarre avant de servir la maison de France. En rapport, sans doute, avec Pétrarque, Machault, vingt ans durant, avant de mourir à Reims en avril 1377, comme chanoine de Notre-Dame, prépare, collige son œuvre qui comprend, outre une *Messe* à quatre voix, des motets, français et latins, 33 virelais, 19 lais, 21 rondeaux et surtout 42 ballades. A côté et après Machault, en ce dernier tiers du XIVe siècle, voici, en France, toute une phalange de compositeurs qui imitent le maître sans parvenir toutefois à l'égaler : F. Andrieu, Ph. Royllart, J. Cunelier, des Molins, S. de Haspre. Dans le premier quart du XVe siècle, quelques artistes de tempérament : Grimache, Tapissier, Jean Carmen ou Césaris, Baud Cordier, Grenon, maître de chœur à Cambrai, chantre à la chapelle pontificale († vers 1449), jettent encore quelque éclat sur cette école au moment où elle va disparaître dans le maniérisme et la subtilité (1420).

Si l'art de Machault a pénétré en Bohême, où il lutte victorieusement contre l'art moins savant des *Meistersinger*, s'il trouve un heureux écho en Espagne, où tel souverain comme Jean Ier d'Aragon compose, et emprunte à la musique française ses formes, il semble s'opposer en Italie à un *ars nova* de caractère différent, moins éloigné de la chanson populaire, et plus spécifiquement mélodique. C'est en Toscane et en Emilie que naît ce genre nouveau, le *madrigal*, cultivé par les contemporains de Pétrarque et Boccace, notamment G. da Cascia, Jacopo da Bologna. C'est à Florence que se développera cet art, sous l'influence de l'organiste aveugle **Francesco Landini** († 1397), un élégiaque et rêveur qui sait atteindre la grandeur, dans le madrigal *(Musica son)* autant que dans la *ballata*, qui est une mélodie ornementale accompagnée.

## les genres

En France, Guillaume de Machault et ses disciples écrivent surtout de la musique profane. Le *lai* est une pièce lyrique accompagnée d'un instrument et qui groupe 12 strophes, différentes de mètres, de rimes, de mélodie; le *virelai*, à une seule voix, contrepointée par deux ou trois parties instrumentales, s'apparente au rondeau et à la ballade et comporte l'alternance de strophes et refrain; le *rondeau*,

de 6 à 13 vers, avec l'un d'eux formant refrain, est à plusieurs voix; le *motet* devient sous la plume de Machault une œuvre d'un raffinement polyphonique rare : pièce savante mi-profane, mi-religieuse, écrite à trois ou quatre voix, sur un *tenor* liturgique, avec superposition du latin et du français. Machault a porté également la *ballade* à un haut degré de subtilité; elle est souvent traitée à la manière du rondeau ou du motet; les voix peuvent s'y poursuivre en un canon d'une étonnante architecture, et d'un décor souvent gracieux, voire exquis. Souvent aussi, les deux voix inférieures, *tenor* et *contratenor*, peuvent être confiées à un instrument. Dans la *Messe*, Machault est l'un des premiers à réunir les épisodes musicaux qui doivent commenter au chœur les différents « moments » du saint sacrifice. L'ensemble forme un tout, écrit pour quatre voix d'hommes, un tout d'un rythme hardi, d'une prodigieuse richesse, où abondent, à côté des éléments contrapuntiques et des développements polyphoniques les plus nouveaux, des passages harmoniques d'un sentiment émouvant *(Qui propter nos* du *Credo)*.

A la même époque, les Italiens, qui s'inspirent aussi de l'*ars nova* occidental, cultivent particulièrement trois formes nouvelles. La *ballade italienne*, qu'il faudrait rapprocher de notre virelai, comporte *trois couplets* suivis d'un envoi; il est probable que deux de ses trois voix étaient confiées à un instrument. Le *madrigal*, primitivement une chanson profane, est écrit pour deux voix et annonce déjà, par ses vocalises et ses tours mélodiques, le *bel canto* du XVII^e^ siècle ; il comporte 2 à 3 strophes de 3 vers, suivies d'un *ritornello* de 2 vers. La *caccia* paraît être une des premières formes de la musique descriptive : deux voix en canon, sur une basse instrumentale, y chantent les plaisirs de la chasse.

## la théorie et la technique

Les règles de l'*ars nova* sont réunies dans les recueils de trois théoriciens, Philippe de Vitry, Jacques de Liège et Jean des Murs. Le premier (1291-1361), compositeur dont on connaît une dizaine de motets, était évêque de Meaux. Jean des Murs, normand († après 1351) et auteur d'un *Ars musicæ* (1319), est un adepte de P. de Vitry. Jacques de Liège, auteur présumé du *Speculum musicæ*, volumineux traité écrit après 1330 soit à Paris, soit à Liège, est plus conservateur.

Par quoi l'art qu'ils ont enseigné diffère-t-il du précédent? Vitry ainsi que Machault interdisent l'emploi de quartes et de quintes, d'octaves successives; en revanche, ils donnent parfois droit de cité aux tierces et aux sixtes, fréquemment employées en Italie. Les anciens modes peu à peu s'effacent pour laisser la place aux modes majeur et mineur; la note sensible devient d'un usage courant; la cadence parfaite fait apercevoir l'opportunité et l'utilité d'une tonique. Enfin, un certain chromatisme se superpose au genre diatonique, chromatisme que Machault sait utiliser à bon escient et qui ajoutera à la couleur de sa musique. La notation fait aussi de sensibles progrès. C'est Philippe de Vitry qui, par quelques signes nouveaux, fixe définitivement la mesure; il aime à mélanger deux divisions différentes d'une égale valeur (3/4 et 6/8), qu'il transcrira sur le manuscrit de deux manières *(rouges* [puis *blanches*] et *noires)*. La *minime*, qui avait paru dès la fin du XIII^e^ siècle, est maintenant fréquente : elle se subdivise en *semi-minimes*, *fusae*, etc.

A la même époque se perfectionnent les procédés de l'écriture polyphonique : l'*imitation* se fait plus raffinée; les broderies, les notes de passage, les syncopes, les appoggiatures permettent des effets nouveaux qui contribuent à l'enrichissement du contrepoint.

danse de la carole, scène du « Roman de la Rose », miniature, XIV^e^ s. *Université de Valence (Espagne), Phot. Mas.*

# III. l'apogée de la polyphonie ou l'école franco-flamande (XV^e s.)

Après Azincourt (1415), après le traité de Troyes (1420), nous assistons à une éclipse de la prépondérance *française*, celle de l'Ile-de-France et de la Champagne. Au cours du règne de Charles VI, Paris, Reims, Dijon tenaient une place importante dans le mouvement musical du pays; les rois Charles V, Charles VI, les princes de la maison de France, ducs de Berry, de Guyenne, de Touraine, de Bourgogne, se passionnaient pour l'art des sons et chacun recrutait avec soin les membres de sa chapelle, les ménestrels, les organistes de son entourage. L'arrivée des Anglais à Paris vers 1420 paralyse un moment ce brillant essor. Sans doute des musiciens anglais prennent-ils à Notre-Dame ou ailleurs la place des chantres français; mais que valent-ils, où ont-ils été formés? Leur influence semble réduite.

Deux noms anglais brillent d'un grand éclat : celui de **L. Power** († 1444), peut-être l'instigateur de la messe cyclique, construite sur une seule teneur liturgique, et celui, plus célèbre, de **Dunstable** († 1453), qui a peut-être été en Italie, et qui a du moins puisé toute la fraîcheur et la richesse de son inspiration dans les œuvres florentines. Rythmes francs, harmonies dont les angles sont adoucis (emploi de la tierce et de la sixte), spontanéité et plastique de la mélodie, voilà ce que l'on trouve dans ses motets, fragments de messe, qui dénotent, d'autre part, une connaissance approfondie des *formes*, des *genres* français du XIV^e siècle.

Toutefois, après 1420, nous le répétons, ce n'est plus à Paris, mais dans le nord et l'est du pays qu'il faut chercher les maîtres. 1420-1470 : entre ces deux dates semble devoir être placé l'apogée de ce pays des Flandres, de ce pays bourguignon qui englobe non seulement l'Artois, la France du Nord, la Flandre, la Hollande et ses dépendances, mais tout le duché de Bourgogne, et, plus tardivement, le Luxembourg. Région privilégiée, qui, dans toutes les branches de l'art, a vu naître tant de chefs-d'œuvre, pays de Van Eyck, de Dufay, pays de Van der Weyden, d'Arnaut de Zwolle, d'Ockeghem et de Josquin des Prés. Au cours du XV^e siècle, cette école *franco-flamande* se nourrit, d'une part, de l'art français de Guillaume de Machault, et, de l'autre, de l'art des madrigalistes italiens.

## les derniers maîtres de l' « ars nova » et leurs œuvres

Nul ne représente mieux que **Guillaume Dufay** cette union des deux arts (vers 1400-1474). Par son activité multiple, comme par son talent de compositeur, l'homme mérite d'être comparé à son grand aîné : Dufay est le Machault du XV^e siècle. Il est formé à la maîtrise de Cambrai. De 1428 à 1433, puis de 1435 à 1437, il est chantre à la chapelle pontificale et voyage entre-temps à Florence, à Paris (?). Puis, il sert à la cour de Savoie (1437-1444?) et vient finir ses jours à Cambrai : c'est de là qu'il rayonne, en rapport avec les musiciens de France, de Flandre et de Bourgogne. Homme d'Eglise, homme de cour, Dufay est pour tous un conseiller averti. Son œuvre comporte 9 messes complètes, 37 fragments de messe, 32 motets religieux ou profanes, 44 pièces liturgiques, hymnes, 75 chansons françaises; il s'y montre à la fois un conservateur des formes du passé, un conservateur dans la manière de traiter les thèmes du plain-chant, de mêler les mélodies, d'utiliser des faux-bourdons, mais aussi un créateur dans l'art de conduire avec aisance un contrepoint à quatre parties, de développer un épisode mélodique ou rythmique, d'insuffler la vie à une composition religieuse dont le sentiment reste profond *(Alma Redemptoris)*. Ballades *(Vergina bella)*, rondeaux *(Adieu m'amour)* doivent à l'Italie tout leur charme et leur souplesse.

Dufay s'impose par son tempérament, son œuvre religieuse. **Gilles Binchois** (1400-1460) amuse par ses chansons profanes, écrites dans la forme du rondeau. Chapelain de Philippe de Bourgogne, c'est peut-être à Paris qu'il s'est imprégné de l'art des maîtres français : virtuose qui soigne la forme et le fond, il a laissé des ballades, quelques motets; on lui attribue une puissante messe pour trois voix d'hommes.

## les précurseurs de l'âge d'or et leurs œuvres

Le terrain est bien préparé : un Pérotin a tracé le chemin, un Machault l'a considérablement aplani et élargi, un Dufay l'a somptueusement paré; désormais la voie est ouverte, les chefs-d'œuvre pourront éclore. L'avènement de Louis XI (1461) coïncide avec l'aboutissement d'un travail long de deux siècles : c'est l'âge d'or du contrepoint qui commence. Les premiers représentants de ce magnifique épanouissement sont les maîtres de l'école franco-flamande, formés dans les chapelles royales, papale ou princières dont nous avons déjà parlé : Ockeghem, Obrecht, auprès desquels les Allemands paraissent des maîtres de moindre envergure. En revanche, Josquin des Prés, par sa forte personnalité, ouvrira à cette école en continuelle évolution de nouvelles perspectives.

Son maître (?), **Jean de Ockeghem** (vers 1430-1495), chantre à Anvers, puis au service du duc de Bourbon, passe à la cour de Charles VII en 1452. Maître de la chapelle royale sous Louis XI, puis sous Charles VIII, il partage sa vie entre Saint-Martin de Tours, dont il est trésorier, et la cour. En 1470, il voyage en Espagne. Elève de Dufay (?), il semble avoir à son tour formé de nombreux musiciens de la pré-Renaissance. Il a laissé 9 messes, des motets, ainsi que 19 chansons profanes. Son canon à trente-six voix *(Deo gratias)* a connu une grande célébrité.

Comme lui, maître de l'écriture en imitation, du contrepoint vivant et de la couleur harmonique, le Néerlandais **Jacob Obrecht** (vers 1435-1505) exerça ses talents de chantre et de compositeur à la cathédrale d'Utrecht, puis à la cour d'Este à Ferrare, enfin aux chœurs des cathédrales de Cambrai, Bruges et Anvers. Il a peut-être été le maître d'Erasme, et a composé comme Ockeghem messes et motets, hymnes, chansons, *Passions*, d'une admirable polyphonie. A côté d'eux, citons **Pierre de La Rue** († 1518), chantre de la chapelle de Philippe le Beau à Bruxelles, **Antoine Févin** († 1512), **Jean de Hollingue** dit **Jean Mouton** († 1522), chantre de la chapelle de Louis XII et de François Ier, **A. Brumel** (Chartres, Laon, Paris, Lyon, Rome, Ferrare, vers 1460-vers 1530), **Carpentras** († 1548), directeur de la chapelle pontificale, **Loyset Compère** († 1518), tous auteurs de messes et motets d'une écriture savante, utilisant les imitations canoniques, et, pour certains, faisant preuve d'une science peu commune du développement.

En Allemagne, un seul maître s'impose : **Heinrich Isaak** (vers 1445-1517), au service des Médicis à Florence, de Sigismond à Innsbruck, puis à la cour de Maximilien à Augsbourg, Vienne, avant de retourner à Florence. Il a écrit des messes, motets *(Choralis Constantinus)*, 80 chansons allemandes, françaises, italiennes. A Vienne, il eut pour élèves le Suisse **Ludwig Senfl** († 1555?), qui fut son successeur, puis maître de chapelle à Munich. A la même époque débute la Réforme en ces pays, et l'on sait la place que Luther devait donner aux chants populaires dans la nouvelle Eglise.

## Josquin des Prés

Son œuvre prend place à la charnière entre deux époques. Autant elle marque l'aboutissement de la période jusqu'alors étudiée, autant, par les hardiesses de l'écriture, les nouveautés du langage, l'intensité de l'expression, elle annonce l'âge d'or de la polyphonie : le XVIe siècle, que Josquin explique tout entier (vers 1440-vers 1527). Appartenant d'abord à la cour des ducs de Bourgogne, puis à celle des Sforza à Milan, il fait partie de la chapelle pontificale de 1486 à 1499; puis, le voici qui voyage à Nancy, Florence, Modène, Milan, Ferrare, Bruges. Rentré en France, il paraît à la cour de Louis XII, est à Saint-Quentin en 1509. S'il a mis son talent au service de l'Eglise, ses compositions étant surtout d'ordre

religieux (*motets, psaumes, messes* [32]), il n'a pas délaissé l'art profane et compte parmi les créateurs de la *chanson polyphonique française* (v. plus bas). Son mysticisme et l'ardeur de sa foi étaient à l'échelle de sa connaissance du contrepoint. Ses extases comme ses élans sont à la source de l'art des Lassus, Palestrina et Victoria.

## les genres

La *messe* comporte cinq morceaux; son unité découle du thème conducteur qui sert de base à chacune des cinq parties, et du mode qui est fréquemment le même dans toute l'œuvre. Le thème, confié au *tenor*, est emprunté soit au grégorien, soit au chant profane; il se meut au centre de l'architecture polyphonique, avant de passer, sous l'influence de Dufay, à la partie supérieure. Cette forme, organisée par Machault et qui, peu à peu, va se perfectionner au cours du XV^e^ siècle, constitue l'œuvre d'art par excellence au temps de Josquin. — Le *motet* religieux est en style libre à trois ou quatre parties, dont deux au moins peuvent être confiées à un instrument. La partie supérieure est plus ornée qu'auparavant, et lorsque plusieurs voix dialoguent entre elles, elles le font maintenant sur un même texte. Avec l'adjonction d'une quatrième partie, l'harmonie devient plus équilibrée; le *tenor* proprement dit perd sa raison d'être primitive : c'est le *superius* qui attire l'attention, alors que la basse se meut librement. Le motet de Josquin n'est plus cette œuvre savante du début du XV^e^ siècle, dont chaque fragment était richement travaillé pour lui-même; c'est une page de conception plus large, sans accompagnement d'instrument, et où le discours se fait plus expressif. — La *chanson* est à trois parties d'abord, puis à quatre, dont l'une est encore confiée à un instrument au début du siècle. Cette forme, dont Josquin semble établir définitivement les règles, sera analysée plus loin.

## la technique et la langue musicales

L'art polyphonique du XV^e^ siècle n'est pas, comme on l'a trop vite dit, un art de géomètre ou de mathématicien. Certes, il y a du savoir-faire, de l'habileté technique chez ces artistes, mais un souffle certain anime nombre d'entre eux, et les procédés nouveaux dont ils usent méritent d'être détaillés. L'artiste du XV^e^ siècle se plaît à mélanger les voix, à combiner trois ou quatre mélodies; les compositeurs ne cherchent, pour l'oreille, qu'une heureuse superposition des voix *(superius, altus, tenor, bassus)*. Au début, le *tenor*, partie principale, disparaît au centre de la trame polyphonique. Puis, la voix supérieure s'impose, s'orne de mélismes, entraîne les autres parties ou les discipline; parfois, les voix sont séparées en deux groupes qui se répondent; parfois, chacune a la même importance, et répète à des intervalles différents la même mélodie. C'est le style d'*imitation*, qui a eu toutes les faveurs de Binchois, d'Ockeghem et d'Obrecht : procédé qui conduit à la forme *canon;* les maîtres du XV^e^ siècle exploitent celui-ci sous tous ses aspects : canons simple, renversé; canons par diminution ou augmentation (de la valeur des notes). De même que se transforme la technique de la polymélodie *horizontale*, de même le *verticalisme* de la musique — qui doit conduire à la science de l'*harmonie* — vient à préoccuper certains auteurs.

La partie de basse va désormais confirmer son autorité et tendre à devenir le soutien harmonique de l'architecture qu'elle discipline.

Après Dufay, les artistes s'appliquent à trouver des intervalles, des combinaisons moins rudes. L'art d'un Dunstable est déjà frappant à cet égard; la mélodie chantante est ce qu'il aime; de même Obrecht incline vers l'harmonie modulante, celle qui se développe sans heurt et qui dégage des « tonalités » successives. Sans doute un Obrecht, un Josquin surtout ont-ils pressenti que l'idée de *couleur* était attachée à l'idée de mode, et bientôt de « tonalité » : par des suites de *cadences,* d'accords parfaits, ils parviennent à passer rapidement d'un mode dans un autre, d'un ton dans un autre; peu à peu, au début du XVI^e^ siècle, s'éveille ce sens de l'harmonie que Palestrina possédera à un haut degré.

Ainsi, durant le XV^e^ siècle, deux périodes : dans la première moitié du siècle, une musique qui tient encore à l'*ars nova* (emprunts au chant grégorien, influence persistante de la monodie, place importante donnée aux instruments, travail raffiné de ciseleur, de miniaturiste, a dit Ch. Van den Borren); dans la seconde moitié, un art indépendant, moins rigide, plus personnel, plus sensuel aussi, un art plus libre, plus vivant, une musique *a cappella* qui se passe fort bien des instruments et qui annonce Palestrina, Roland de Lassus.

## les instruments de musique et la musique instrumentale du Xe à la fin du XVe siècle

Il serait téméraire de rechercher ici les origines des différents types d'instruments employés depuis le haut Moyen Age. Nous nous contenterons de les énumérer et de les décrire sommairement. Ils peuvent être groupés sous trois rubriques.

## I. instruments à cordes

Les uns sont à *cordes pincées,* sans manche, comme la *harpe* (diatonique, de 7 à 30 cordes), le *psaltérion*, de forme triangulaire ou rectangulaire (8 à 10 cordes); avec manche, comme le *luth* (à corps bombé, joué souvent avec un plectre), la *mandore,* la *guitare,* la *guiterne;* les autres sont à *cordes frottées* (avec un archet), comme la *vièle* ou viole, la *gigue,* le *rebec* (à deux cordes). La *lyre* comporte une ou plusieurs cordes. La *rota*, qui s'en rapproche, est d'abord (Xe-XIe siècle) à cordes pincées, puis à cordes frottées. La seule corde du *monocorde* est au début pincée, puis, dès le XIVe, mise en vibration par un archet. Ce monocorde est l'ancêtre de la *trompette marine* et sans doute du *clavicorde* — car il semble avoir été doté d'un clavier à touches au XIIIe siècle. A côté de ce *clavicorde*, auquel s'apparente l'*échiquier*, existent d'autres instruments à cordes frottées et à clavier, telle la *chifonie* ou *vielle à roue* (2 cordes principales, quatre cordes à son fixe, un clavier de 8 à 16 touches, et une roue colophanée, qui, à l'aide d'une manivelle, fait vibrer les cordes).

## II. instruments à vent

Pour faire parler certains instruments, les lèvres de l'exécutant faisaient fonction d'anche : ainsi en était-il pour le *cor* (en corne, bois, ivoire, métal), le *cornet* (instrument droit ou courbé, en bois, percé de 6 ou 7 trous permettant d'émettre des sons différents), la *buisine* (en métal), les *trompes*, les *trompettes* ou « saqueboutes » (instruments en métal coudé). A côté de ce premier groupe, le Moyen Age a connu deux sortes de *flûtes :* la *flûte à bec,* droite (de 3 à 9 trous), la *flûte traversière,* tenue horizontalement. La *flûte de Pan* ou *fretel* est un instrument champêtre qui groupe 7 à 9 tuyaux de taille différente. — Enfin, les instruments à *anches* étaient le *chalumeau,* la *cornemuse,* la *bombarde* (ancêtre du hautbois), le *cromorne* (à corps recourbé et à 6 ou 7 trous).

L'*orgue,* de tous les instruments à vent, paraît, avec ses types divers, avoir été le plus répandu.

## III. instruments à percussion

Ceux-ci n'interviennent dans la musique que pour souligner le rythme; ce sont les *cymbales* (plaques de métal, que l'exécutant frappe l'une contre l'autre), les *castagnettes* (en bois), les *cloches*, qui, réunies à sept ou huit, forment *carillon* (on les mettait en vibration avec un marteau), les *tambours, tympanons* (frappés avec une baguette), les *timbales* ou *nacaires.*

## IV. la musique instrumentale

Il n'existe pas une musique spécifiquement instrumentale à cette époque. La notion de couleur que les modernes ont attachée au timbre semble ignorée. On se contente soit de transcrire pour instruments les quatre parties d'une œuvre vocale, soit de remplacer ou renforcer dans un ensemble polyphonique une partie par un instrument, soit de grouper deux ou plusieurs instruments de familles diverses pour accompagner une danse sur un thème populaire. Ainsi en est-il dès le XIIIe siècle avec les *estampies*, danses auxquelles participent flûte, tambourin, hautbois; ainsi des rondeaux d'un Adam de la Halle ou des *organa* de Pérotin. Ainsi peut-il en être aux XIVe et XVe siècles de certains *hoquets* ou de certaines ballades transcrites de Machault ou de certaines chansons de Pierre de La Rue, Isaak, Dufay ou Josquin.

On aime à utiliser des ensembles de cuivres : trompettes, trombones, bombardes. A côté de ceux-ci, les instruments qui figurent le plus fréquemment dans les œuvres polyphoniques sont les vielles, la flûte, la harpe, l'orgue. Déjà, les compositeurs introduisent dans ces transcriptions certaines diminutions, certains ornements qui annoncent l'art instrumental du XVIe siècle.

« la Joueuse de luth », par Bartolomeo Veneto ou Veneziano
*Palais Brera, Milan. Phot. Alinari-Giraudon.*

# 4

# L'AGE D'OR DE LA POLYPHONIE

**madrigal et chanson française - le mouvement chrétien et mystique : Lassus, Palestrina, Victoria - la musique d'orgue : Hofhaimer et Cabezón - le mouvement profane et païen : Cl. Monteverdi, Janequin, Costeley, Cl. Le Jeune - la musique instrumentale**

L'époque à laquelle on donne à tort le nom de *Renaissance* a vu s'établir, tant en politique que dans les esprits et les arts, un ordre de choses nouveau. Sans doute, le XVI^e^ siècle, qui s'ouvre et restera longtemps sous le signe de Josquin des Prés, représente-t-il l'apogée de la polyphonie, du savant contrepoint : les artistes songent cependant à revenir aux principes de l'Antiquité, et c'est auprès des Anciens qu'ils iront pour une part chercher les règles de la perfection; l'Antiquité revit avec son paganisme, sa sensualité, son réalisme, sa couleur. Un duel s'engage entre cet esprit profane et le vieil esprit chrétien sur lequel vit depuis quinze siècles le monde méditerranéen. Par quoi se manifeste en musique ce nouvel état d'esprit? Par le besoin de briser avec les cadres de la polyphonie franco-flamande, de s'épancher plus avant et de donner un accent plus humain à ces compositions, sans doute parfaites, mais qui frisent parfois l'académisme. Jusqu'à présent, le texte d'un motet, d'une chanson passait au second plan et l'artiste ne se souciait que de l'enchevêtrement des voix, qu'il avait rendu plus ou moins subtil. Au texte, le compositeur du XVI^e^ siècle rendra dorénavant un sens : il en traduira les beautés par la musique, il en interprétera les valeurs, les finesses, la profondeur. A un art nouveau doivent correspondre des formes nouvelles. Le motet, la ballade, le rondeau ne sauraient plus suffire.

De même que le XVI^e^ siècle a transformé dans tous les pays de l'Occident l'*art de la polyphonie vocale*, qui se gonfle dès lors d'une sève nouvelle, de même il sera le témoin des premiers balbutiements de l'*art dramatique* en Italie comme en France, et donnera naissance à un *art instrumental* original, l'un et l'autre genres trouvant leur plein épanouissement au siècle suivant.

## les formes nouvelles

Elles naissent partout du même besoin : renouvellement des cadres au contact de la pensée humaniste et du retour à l'Antiquité. La *frottola* paraît en Italie à la fin du XV^e^ siècle; issue de chansons à danser, elle est écrite à quatre voix, avec mélodie à la partie supérieure, et ses harmonies restent rudes. On doit en rapprocher le *strombotto,* la *canzonetta* (celle-ci fortement rythmée), la *villanelle* enfin les *balletti* (à la fin du siècle). Le madrigal du XVI^e^ siècle, qui n'a rien de commun avec son homonyme du XIV^e^ siècle, naît de la *frottola :* de facture libre, à quatre ou cinq voix, cette pièce d'allure enjouée, spirituelle, et qui obéit à un poème non soumis à la versification, est d'abord cultivée par les maîtres de l'école franco-flamande qui viennent en Italie. Puis, elle évolue rapidement dans le sens de la musique descriptive, dramatique, symbolique; elle s'applique à toutes sortes de textes, et la souplesse du genre, la variété qu'on pouvait apporter à son rythme, l'expression qu'on demandait à l'harmonie, au chromatisme, en ont fait une composition de choix, d'abord à 4, puis à 5 ou 6 voix. Le même sort devait être réservé à la *chanson française;* c'est une œuvre profane, à quatre parties, qui vaut par l'élégance de son contrepoint, par son rythme alerte et sa spontanéité; elle peut revêtir les aspects les plus divers et présenter des formes multiples. La chanson française évoque les sentiments de la foule, comme les sentiments personnels de l'artiste; elle exprime l'amour, comme elle exalte la gloire; elle se plaît aux satires, aux allusions, ou bien aux histoires morales. C'est une pièce dont la souplesse n'exclut aucun genre. Elle se rapproche du madrigal, en ce sens qu'elle ouvre directement la voie à la musique descriptive. A la même époque, les *villancicos,* qui ressortissent surtout à la danse et frappent par leurs rythmes originaux, sont des chansons à refrain soit syllabiques, soit polymélodiques, dont la popularité est alors grande en Espagne.

## la musique instrumentale

Jusqu'au milieu du XV[e] siècle, voix et instruments se complètent, se mélangent; l'instrument double ou remplace une partie, joue un *tenor*, ou bien accompagne un motet. Avec la perfection qu'atteint dorénavant la musique *a cappella*, les chœurs ne requièrent que rarement l'appoint des instruments. Le motet de R. de Lassus ou de Palestrina n'appelle pas l'orgue. En revanche, en Italie, en Espagne, en Flandre, un instrument grandit, le *luth*, qui ne s'accommode pas du contrepoint à quatre parties. Autour de lui se développe une musique instrumentale qui tiendra désormais une place importante dans la vie musicale. A ses côtés grandissent l'épinette ou le clavecin d'une part, de l'autre l'orgue, enfin les cuivres, les violons, la guitare, tous instruments qui ne joueront plus le rôle de parents pauvres de la musique, mais qui susciteront une littérature neuve, adaptée aux possibilités de chacun d'eux et qui étendront considérablement le domaine de la musique.

## les deux pôles de la renaissance musicale

Cette fois encore, comme au XV[e] siècle, c'est l'école franco-flamande qui tient la tête du mouvement : c'est à elle qu'appartiennent H. Isaak, R. de Lassus, Willaert, Ph. de Monte, et ce sont ces artistes qui, en Autriche, en Allemagne, en France, en Italie, diffusent les formes nouvelles. Mais, au XVI[e] siècle, à côté de la France et des Flandres, grandit, puis s'impose l'école italienne : école romaine, école vénitienne, qui sortent peu à peu le pays de la léthargie où il était encore au XV[e] siècle, et qui produisent des chefs-d'œuvre.
C'est autour de l'école franco-flamande et de l'école italienne que, tout en étudiant le double mouvement chrétien et païen de l'époque ici envisagée, nous verrons peu à peu se dégager de nouvelles écoles nationales (allemandes, espagnoles, anglaises), non sans oublier que, bien souvent, les domaines profanes et religieux voisinent ou se superposent.

# I. mouvement chrétien et mystique

Il représente la suite logique de l'*ars nova :* il est la continuation de l'école des Ockeghem et des Josquin.

## l'école italienne

Une figure la domine : **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (v. 1525-1594). Après avoir fait ses études musicales à Rome, il est organiste de la ville où il est né et dont il a tiré son nom. De 1544 à 1551, il exerce les choristes de la chapelle Julia, à Saint-Pierre de Rome; de 1551 à 1571, il passe de la Sixtine à Saint-Jean de Latran, puis à Sainte-Marie-Majeure; en 1571, il retourne à Saint-Pierre de Rome, succédant au célèbre Animuccia, et fréquentant l'Oratoire de saint Philippe Néri. A la suite du concile de Trente, il est chargé, comme compositeur de la chapelle pontificale, d'appliquer les décisions prises par les cardinaux relatives à la musique, c'est-à-dire d'imposer un chant polyphonique aussi limpide et pur que possible, de caractère exclusivement religieux, et dont les paroles soient intelligibles aux auditeurs. Palestrina, qui s'est assimilé toute la science des contrapuntistes du XV[e] siècle, et de J. des Prés, a laissé plus de cent trois messes (du *pape Marcel*, *Assumpta est*), environ six cents motets qui sont des modèles du genre « a cappella », ainsi que deux livres de *Lamentations ;* l'élégance, la simplicité du contrepoint, la pureté de la mélodie s'allient dans son œuvre à un sentiment mystique profond, à une sérénité parfaite qui donnent un caractère universel à ce classique de la musique religieuse.

Son élève **Nanino** (1545-1607) a été un des principaux fondateurs de l'école romaine *(Diffusa est gratia)*, à laquelle il faut rattacher G. Allegri (1582-1652), l'auteur du *Miserere* en faux-bourdon à 2 chœurs, et **M.-A. Ingegneri** (1545-1592), maître de chapelle à Crémone, dont les *répons de la Semaine sainte*, longtemps attribués à Palestrina, les messes et *Cantiones* de 5 à 8 voix, les 4 livres de madrigaux, annoncent déjà par leur couleur et leur pathétique les maîtres de l'école vénitienne.

Celle-ci est représentée par le Flamand **A. Willaert** († 1562), maître de chapelle à Saint-Marc depuis 1527, un des créateurs du *ricercar* italien, un des initiateurs dans le domaine de l'harmonie modulante, qui généralisa l'usage du double chœur,

fut continué par son élève, **Andrea Gabrieli** († 1586), et le neveu de ce dernier **Giovanni Gabrieli** (1557-1612). Ces compositeurs, organistes, qui ont formé par la suite toute une phalange d'artistes réputés, tels les Allemands Hassler, J. Gallus, Aichinger, H. Schütz, devaient perfectionner après Willaert ce genre nouveau du motet religieux à deux chœurs. Ils parlaient un langage coloré, usaient d'un style large et décoratif, visaient à toujours plus enrichir le langage harmonique et aimaient à faire dialoguer les voix et les instruments. C'est l'éclat qu'ils cherchaient, c'est la grandeur que bien souvent ils atteignirent en leurs *Madrigaux*, leurs *Sacrae Cantiones*, leurs messes, leur psaumes.

## l'école franco-flamande

C'est à Munich sans doute que G. Gabrieli apprit à connaître l'œuvre de **Roland de Lassus** (1532?-1594). L'homme semble être le génie musical le plus puissant du XVI^e^ siècle. Comme Machault, Dufay et Josquin, c'est un « international » en ce sens que, né à Mons en Hainaut, il voyage dans toute l'Europe avant de se fixer, en 1556, à Munich, à la cour du duc de Bavière. Ses chansons, ses madrigaux — dont il sera parlé plus loin — ne forment qu'une partie, la moindre, de son œuvre. C'est surtout dans le motet religieux qu'il excelle : sans avoir l'onction de Palestrina, il a peut-être une personnalité plus accusée. Compositeur universel et d'une étonnante fécondité, il se renouvelle sans cesse; au motet religieux, il applique avec habileté les procédés du madrigal italien, et le chromatisme lui est un constant élément de couleur. Son œuvre religieuse comporte cent soixante-sept *motets*, cinquante-trois *messes*, sept *psaumes* de la Pénitence, les *Lamentations*, quatre *Passions*, un recueil de messes, d'offices et de cent versets de *Magnificat :* le *Patrocinium musices*, d'une émotion profonde et contenue.

De onze ans son aîné, **Philippe de Monte,** né à Malines (1521-1603), se rend comme lui en Italie (Naples-Rome), en Angleterre et s'établit à Vienne, comme maître de chapelle de l'empereur. Ses trente-huit messes, ses trois cent dix-huit motets de 4 à 6 voix — outre ses madrigaux — reflètent un art subtil, d'une étonnante variété, prouvant que, à l'instar de Lassus, Monte savait allier aux règles inflexibles du contrepoint le charme, la grâce, l'esprit, la saveur du madrigal.

## l'école espagnole

Ses maîtres F. Guerrero, Robledo, Heredia, Flecha, Vila, Brudieu, Perez s'inspirent autant de l'école franco-flamande que de l'école italienne; mais, s'ils empruntent les cadres, la langue même de leurs modèles, ils restent cependant Espagnols par la couleur, l'ardeur, le feu qu'ils impriment à leurs œuvres. C'est le Franco-Flamand **Nicolas Gombert,** élève de Josquin, qui, à Madrid dès 1537 et maître de chapelle, en cette ville, de Charles Quint, fit rayonner par ses motets et ses messes d'une expression et d'une écriture remarquables l'art des maîtres du Nord. Son contemporain andalou **C. Moralès** (vers 1500-1553), qui a vécu dix ans à Rome comme chanteur à la chapelle du pape et qui fut maître de chapelle à Tolède puis à Malaga, est un musicien pathétique dans ses messes, ses motets, ses *Magnificat*. Le disciple de ce dernier, **Tomas Luis de Victoria** (vers 1548-1611), qui a sans doute fréquenté l'Oratoire à Rome, et qui, après divers postes dans la Ville éternelle, termine sa carrière à Madrid comme maître de chapelle de doña Maria, la sœur de Philippe II, est le grand maître du mysticisme, de l'ascétisme et du réalisme. Palestrina s'impose à nous par son équilibre. Victoria, dans ses messes, ses motets, ses hymnes, ses *Passions*, domine l'auditeur par son langage direct, pathétique. Chacune de ses pièces est un drame, et sous chacune de ses harmonies on découvre une intention nouvelle. Palestrina apaise. Victoria saisit. L'un chante la gloire d'un Dieu consolateur, l'autre celle d'un Dieu souffrant.

## la musique protestante en Europe

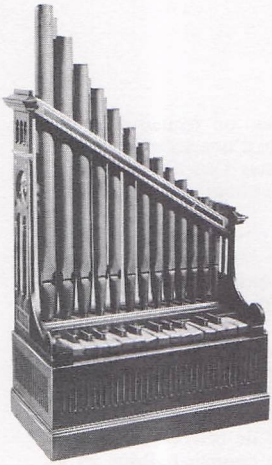
Au moment même où s'implante la Réforme en Allemagne, la musique chorale n'est pas aussi savante qu'en Italie et en France, et la polyphonie — si l'on peut ici employer ce terme — se borne à un contrepoint fruste et sans raffinement. Les *lieder* alors affectionnés des compositeurs présentent une grande simplicité, une certaine austérité aussi, et leurs harmonies rigides et verticales n'ont rien de comparable avec celles d'un Lassus ou d'un Palestrina. A la suite de **H. Isaak** († 1517), **H. Finck** (vers 1445-1527), qui séjourne en Pologne, à Stuttgart, Vienne, Salzbourg, et qui, prêtre, sera *kappelmeister* de l'empereur, a laissé des œuvres religieuses et profanes d'une polyphonie toute de grandeur ou de suavité; **Jacobus Gallus** (1550-1591), un maître slovène, se rattache par ses motets et ses 19 messes à l'école italo-flamande; *cantor* à Prague, ses compositions jettent un pont entre l'art vénitien et l'art « luthérien ». **Luther** cultive la musique et institue le chant de l'Assemblée. Son ami **Johann Walther** (1496-1570) compose pour la nouvelle Eglise des chants populaires, du genre *lied*, qui seront désormais à la base de toute musique allemande, de même que la musique française s'est toujours abreuvée aux sources du plain-chant. Le cantique, le *choral* constituent désormais le centre de l'office luthérien; à la suite de Luther, Bodenschatz, Calvisius, Gesius, **M. Praetorius** (1571-1621), compositeur d'une étonnante fécondité *(Musae sioniae)*, un des créateurs en Allemagne d'un style concertant avec accompagnement instrumental, en outre célèbre théoricien, auteur d'un *Syntagma musicum* (1614-1620), composent, outre des motets d'une polyphonie classique, des chorals dont la partie supérieure est chantée par la foule soutenue par un simple accompagnement à trois ou quatre voix. Deux compositeurs se distinguent dans cet art nouveau : **J. Eccard** (1553-1611), élève de Lassus, et **Hans Leo Hassler** (1564-1612), organiste qui travaille à Venise auprès des Gabrieli et en rapporte une écriture colorée en ses motets, messes et madrigaux.

L'Eglise réformée en France conseille également le chant à l'unisson. Calvin recommande à ses adeptes de chanter en chœur des *psaumes* harmonisés à trois ou quatre voix et dont la partie supérieure est empruntée à des mélodies populaires. Un compositeur français se fait une spécialité de ces cantiques harmonisés : **Claude Goudimel** (vers 1520-1572), également connu par ses messes, ses chansons, ses motets. Dans ses *Psaumes* (1557-1566), il fait preuve d'une réelle science contrapuntique, d'un art consommé et d'une foi sincère. Il eut en ce domaine pour émules Philibert Jambe de Fer, Pascal de L'Estocart. A leur suite, Claude Le Jeune harmonise cent cinquante cantiques et édite des psaumes en vers mesurés.

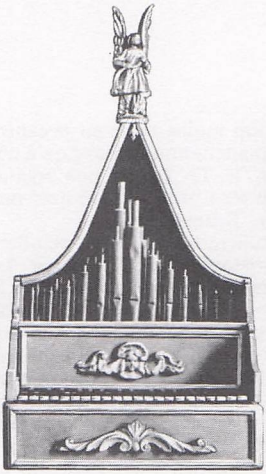
## la musique d'orgue en Europe du XIV$^{e}$ à la fin du XVI$^{e}$ siècle

Les premiers balbutiements aujourd'hui connus de la musique d'orgue remontent à 1325 et sont conservés au British Museum; ils évoquent la manière des maîtres de l'*ars nova* français et florentin : transcriptions vocales avec variations ornementales et broderies nombreuses.

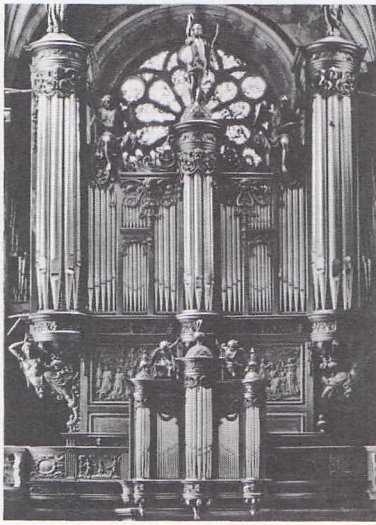
L'orgue pneumatique semble être en usage en Europe occidentale depuis le II$^{e}$ ou le IV$^{e}$ siècle, succédant à l'orgue hydraulique. Du X$^{e}$ au XVI$^{e}$ siècle, il peut affecter trois formes : *orgue portatif* (c'est l'instrument le plus répandu, celui qui sert à l'église, dans les chapelles princières, dans les processions, au théâtre); *orgue positif*, de plus larges dimensions, en usage à l'église et au théâtre; *grand orgue* enfin, qui paraît au XIV$^{e}$ siècle dans nos pays et qui est érigé dans les cathédrales ou édifices importants. Sur le rôle de ces différents instruments, sur la musique qu'on en pouvait tirer, sur la notation qui était employée pour écrire cette musique, nous ne pouvons que formuler des hypothèses. Le *grand orgue*, dès le XIV$^{e}$ siècle, ne sert plus seulement à l'accompagnement des fidèles, mais on semble lui assigner une place de soliste dans les offices, et l'organiste commence d'écrire à son intention des œuvres originales. Cependant, aux XV$^{e}$ et XVI$^{e}$ siècles, dans certains pays, il n'est encore



orgue portatif, XVI^e s.
*Musée du Conservatoire national de musique. Phot. Larousse.*



orgue positif, XVI^e, XVII^e s.
*Musée du Conservatoire national de Lisbonne. Phot. Martinez Pozal.*



grand orgue et son positif, buffets du XVII^e s.
*Église Saint-Étienne-du-Mont, Paris. Phot. X.*

que l'instrument synthétique auquel on confie uniquement des transcriptions d'œuvres vocales.

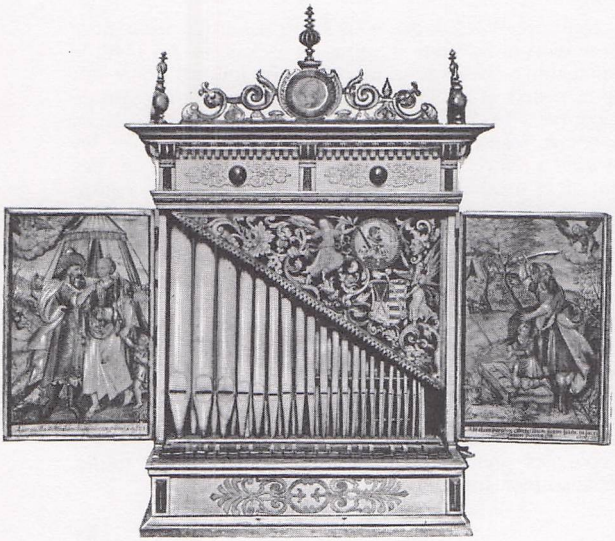
Doté d'abord d'un seul clavier, il en comporte deux dès la fin du XIV^e siècle *(grand orgue,* et *positif)* et reçoit un *pédalier* à la même époque. Les claviers manuels ont une étendue de 38 à 40 notes, le pédalier de 10 à 12. L'instrument groupe dès le XIV^e siècle trois familles de jeux, les *principaux* ou *fonds* (ouverts ou bouchés), les jeux de *mutation* ou *mixtures* (jeux à reprises, très aigus, émettant toute une série d'harmoniques), les jeux d'*anches* (trompettes). L'orgue ne fera que s'accroître jusqu'à la fin du XVIII^e siècle : à cette époque, le nombre des claviers manuels aura été porté à cinq, l'étendue de ces claviers à 54 notes, l'étendue du pédalier à 32 touches, le nombre de jeux à 50 ou 60.

C'est l'**école allemande** qui, contrairement à ce que nous avons remarqué jusqu'alors pour la polyphonie, s'impose dans la musique d'orgue au XV^e siècle. En 1448, le recteur de Stendal en Brandebourg, **Ileborg,** transcrit des préludes d'orgue qui nécessitent déjà l'usage de la pédale et où le *la* dièse est employé. L'aveugle de Nuremberg, **Conrad Paumann** (vers 1415-1473), en son *Fundamentum organisandi* et dans le *Buxheimer Orgelbuch*, transcrit pour orgue les motets, les *lieder*, les chants religieux, les danses qu'il a relevés en Allemagne et en Italie, ainsi que des préludes de sa composition, où la mélodie plus animée dit la virtuosité du maître d'alors. A sa suite, **H. Isaak** se crée une réelle réputation d'organiste; **A. Schlick** († 1517), au service de l'Electeur palatin à Heidelberg, écrit pour orgue des pièces à quatre parties sur des thèmes grégoriens où le contrepoint est traité avec variété et hardiesse; **P. Hofhaimer** (1459-1537), organiste à Innsbruck, puis organiste de Maximilien à Vienne, est le plus célèbre artiste allemand du temps; il voyage à travers l'Europe et se fait partout des disciples, attirés par la virtuosité du maître, son style animé, la diversité de ses rythmes. Parmi ses élèves, citons **Hans Buchner** de Constance (1483-1538), l'un des créateurs du style d'imitation, des entrées canoniques, de la variation d'orgue sur un thème religieux; **Othmar Nachtgall** ou **Luscinius** (vers 1480-vers 1536), organiste de Saint-Thomas de Strasbourg. Leonhard Kleber (vers 1495-1556), Hans Kotter de Fribourg, qui adaptent à l'orgue des chansons, des motets, à côté des préludes originaux qu'ils écrivent — toutes œuvres pouvant être jouées aussi bien sur le *clavicorde* que sur l'*épinette*.

L'**école française** paraît beaucoup moins riche en organistes; un recueil édité en 1531 par le Parisien Pierre Attaingnant nous prouve qu'à côté d'une série de versets pour les messes, les *Magnificat*, le *Te Deum*, nos organistes s'en tiennent pour leur instrument à des transcriptions ornées de motets polyphoniques (de Févin; Obrecht, L. Compère, Sermisy, Brumel, etc.).

En revanche, l'**Italie**, et particulièrement **Venise**, semble posséder au XVI^e^ siècle une école d'organistes aussi florissante que l'Allemagne. Le pays avait déjà connu au XIV^e^ siècle un **Francesco Landino**, au XV^e^ un **Antonio Squarcialupi**, l'organiste des Médicis à Florence, dont rien ne nous est resté; un **Dionisio Memo** à Venise. Au début du XVI^e^ siècle, l'organiste de Bologne **Marco Antonio** écrit pour son instrument des improvisations libres, préludes appelés *ricercari*, ou transcrit en les variant des chansons françaises. Son fils, **Girolamo Cavazzoni**, d'Urbino, publie, en 1542, pour l'orgue, des versets, des *messes* qui doivent alterner avec le chœur. Ceux-ci trahissent l'esprit d'un constructeur, d'un harmoniste dont les conclusions s'efforcent toutes à l'originalité. Au même instant brillent de célèbres artistes à Saint-Marc de Venise, où deux organistes se répondent au chœur. J. Buus, et le Flamand A. Willaert, A. Padovano, qui tous publient *fantaisies* et *ricercari* en lesquels un thème unique se trouve plusieurs fois modifié par des altérations de rythme. — Mais ici s'imposent de haut les deux **Gabrieli, Andrea** et **Giovanni**, déjà cités, deux tempéraments d'une puissante imagination, qui fixent les formes du *ricercar* sur un seul thème, en trois parties, dont l'architecture annonce déjà la fugue classique, celle de la *toccata*, morceau de bravoure où l'organiste fait étalage de sa virtuosité, celle des *canzonetti*, des *intonazioni*, toutes pièces originales qui auront les faveurs des organistes contemporains (**Claudio Merulo** [1533-1604]) et que réunira dans un recueil célèbre, *Il Transilvano* (1593-1609), un élève de G. Gabrieli, Girolamo Diruta.

A la même époque, les organistes **espagnols** fraient aussi, dans leurs œuvres, le chemin à la fugue classique. Le *ricercar* est ici appelé *tiento ;* les entrées fuguées n'y sont point rares, et les artistes s'essayent à tirer d'un thème et de ses principaux éléments tout le parti possible; c'est ce que montre Santa Maria dans les exemples qu'il propose à ses élèves (1565), à la suite de Bermudo et de Venegas.



orgue de table
à trois registres
clavier de 42 touches
origine allemande (1550)
volets peints
*à gauche*, la servante Agar chassée avec son enfant;
*à droite*, le sacrifice d'Abraham
*Victoria and Albert Museum, Londres. Phot. du musée.*

Mais l'organiste de Philippe II, **Antonio de Cabezón** (1510-1566), résume toute l'école espagnole du XVI^e siècle. Dans ses courts préludes avec variations *(diferencias)*, cet aveugle sait, par une succession de rythmes binaires et ternaires, soutenir l'intérêt d'une pièce; il compose des *versets* pour l'église *(Magnificat)*, des *tientos* où il se révèle un artiste profond, et qui toujours se renouvelle, recherche la couleur et la vie. A sa suite, son fils Hernando, puis de Heredia, le Portugais **Coelho** (*Flores de Musica*, 1620), le Sévillan **Correa de Arauxo** (*Facultad organica*, 1626) écrivent pour l'orgue ou le clavecin des variations sur des hymnes, des chansons populaires *(villancicos)*, ou bien des *tientos* où abondent des rythmes différents, des harmonies nouvelles, un chromatisme recherché prouvant que le style instrumental progresse rapidement en Espagne à la fin du XVI^e siècle et au premier tiers du XVII^e siècle. Une grande partie de cette musique de clavier donnait lieu à des variations ornementales improvisées.

## II. le mouvement profane et païen

Le mouvement chrétien et mystique issu de l'*ars nova*, fécondé par un Palestrina, un Lassus, les Gabrieli, un Hassler, un Goudimel, un Cabezón, un Cavazzoni, ne représente qu'un côté de l'activité musicale en Occident au XVI^e siècle. En pendant, voici le mouvement profane, néo-païen, qui semble se détacher du vieux tronc grégorien, qui s'abreuve directement aux sources de l'Antiquité et qui est illustré par les créateurs de la *frottola*, du *madrigal italien*, de la *chanson française* (sur ces formes, v. ci-dessus).

### l'école italienne et le madrigal en Europe

Dès le début du siècle, la *frottola*, cet air enjoué à 3 ou 4 voix, est cultivée par un **Marchetto Cara**, un **Bartolomeo Tromboncino**, et répandue en Italie grâce aux recueils imprimés du premier éditeur de musique, le Vénitien Ottaviano dei Petrucci (1466-1539). Puis le Flamand A. Willaert s'essaye à ce genre populaire et y réussit. C. Festa suit son exemple, tandis que B. Donati préfère tout d'abord la *villanelle napolitaine*, dont le rythme entraînant, les harmonies syllabiques favorisent la diffusion. — Le *madrigal* fait suite à la *frottola* vers 1530. C'est l'école franco-flamande avec un Willaert, un Philippe Verdelot, un Antonin Barré, un **Jacob Arcadelt** († 1568), ce dernier, chantre de la chapelle papale, qui met à la mode ce genre plus poétique, plus expressif (v. p. 41), petit tableau en musique dont les paroles ou intentions du poème sont mises en valeur par des moyens subtils affectant la rythmique, l'harmonie ou la distribution des voix. Après 1550, l'écriture se fait plus raffinée; on recherche la suavité, l'aisance du contrepoint; l'art madrigalesque s'enrichit de perfectionnements que lui apportent l'Italien **M.-A. Ingegneri** (10 livres de madrigaux de 4 à 6 voix), puis les Mantouans **G. Gastoldi** († 1622), A. Striggio, les Vénitiens **A.** et **G. Gabrieli** (qui, d'un madrigal, font un vaste ensemble décoratif à 10 ou 12 voix), **B. Donato** († 1603), **O. Vecchi** († 1605). Ce dernier est auteur de canzonettes, de madrigaux, voire de comédies madrigalesques comme l'*Amfiparnaso* : tous ces maîtres savent, avec imagination, couleur et pathétique, mettre en relief dans le madrigal la beauté d'un poème ou l'esprit d'une scène. Le Flamand **Ph. de Monte** excelle aussi en ce genre, grâce à ses 40 livres de madrigaux de 3 à 7 voix.

Ici et là, cependant, quelques grands noms dominent : **Luca Marenzio**, qui meurt en 1599 comme chantre de la chapelle papale à Rome, après avoir servi Sigismond de Luxembourg; **don Carlo Gesualdo**, prince de Venouse († 1613); **Claudio Monteverdi**, que nous retrouverons plus tard. L'un est le peintre de l'amour avec sa délicatesse, ses raffinements et aussi ses emportements (v. ses marches harmoniques souvent heurtées); l'autre est déjà un romantique par sa conception du chromatisme, son goût des dissonances. Le dernier, Monteverdi, dont la forte personnalité

Les deux aspects de la musique au temps de la Renaissance : musique instrumentale, musique vocale. Les instruments sont, ici, un luth, une épinette, une flûte à bec, une viole de gambe dont l'artiste évoque la tenue de l'archet à l'époque. On pourrait supposer que les personnages de ce tableau donnent une version instrumentale du madrigal ou...

... de la chanson confiée aux personnages de ce second tableau. Tenant en main chacun la partie vocale qui leur est destinée, ces personnages interprètent une œuvre polyphonique à quatre voix. Ces deux œuvres d'un peintre anonyme sont probablement dues au pinceau délicat d'un artiste italien du XVI[e] siècle. *Musée berrichon, Bourges. Phot. Giraudon.*

dépasse celle de ses contemporains, clôt avec magnificence ce XVI^e siècle italien, et annonce déjà une autre ère par la puissance de son souffle, son tempérament dramatique, ses harmonies modernes et son sens de l'orchestre. Ses madrigaux représentent le chef-d'œuvre du genre, par la vérité avec laquelle la musique traduit les moindres nuances du texte, accord dissonant ou consonant se faisant l'auxiliaire de la mélodie qu'il enveloppe de ses couleurs chaudes.

En ses huit livres se succèdent, de 1587 à 1638, madrigaux *a cappella*, ou poèmes à une ou plusieurs voix et *basse chiffrée*, les proportions de certains d'entre eux ouvrant la voie à la cantate *(Combat de Tancrède et Clorinde)* ou au ballet *(Ballet des ingrates)*.

## écoles anglaise et allemande

Le madrigal est aussi cultivé en Angleterre à la même époque, notamment entre 1580 et 1620. Les compositeurs empruntent leurs thèmes aux chansons populaires, marquées au coin d'une originale naïveté et d'un vrai sens de l'humour. Entre autres **William Byrd**, outre ses œuvres religieuses, écrit de charmantes chansons polyphoniques, de type pastoral, des madrigaux ou des chansons pour voix seule et violes. C'est au *luth* que **J. Dowland** (1562-1626) accompagnait des madrigaux et des chansons qui connurent la célébrité dans toute l'Europe. A côté d'eux, voici les madrigaux de **P. Philips**, des deux **Gibbons** (Orlando [1583-1625] était organiste de Westminster), du célèbre **Thomas Morley** (1557-1602), de **J. Wilbye** (1574-1638), **Thomas Tomkins** (1572-1656), **Weelkes** et **Ward**, qui passent du madrigal mélancolique à la virtuosité descriptive. — De son côté, l'Allemagne accueille également le madrigal italien, importé dans la seconde moitié du XVI^e siècle par A. Scandelli, et pratiqué par J. Eccard et H. Leo Hassler, déjà cités.

## l'école espagnole

Ici, la musique d'origine populaire l'emporte sur la polyphonie savante. Les airs à danser, les rythmes cadencés, les mélodies colorées constituent le fond même des œuvres musicales des XV^e et XVI^e siècles : tels ces *cancioneros*, ces *villancicos*, ces romances de **Juan del Encina** (1469-1529), **F. Guerrero**, qui, par leur mesure ternaire, leurs harmonies syllabiques, se rapprochent des chansons françaises, des *frottole* italiennes, mais sont bien caractéristiques du génie espagnol.

## l'école franco-flamande

Durant tout le XVI^e siècle fleurit le riche répertoire de la *chanson française* (v. p. 31), édité par les soins des imprimeurs Pierre Attaingnant, Adrien Le Roy, Robert Ballard, Nicolas Duchemin, Jacques Moderne. C'est un ensemble d'une inépuisable richesse, aujourd'hui connu grâce aux beaux travaux d'Henry Expert; musique qui marque une réaction à l'égard du contrepoint quelque peu académique de l'école du XV^e siècle et du sentiment austère qui se dégageait de ces œuvres. Vers 1510-1520, aux formules, aux procédés de la polyphonie josquinienne, un **Claudin de Sermisy**, un **Passereau** *(Il est bel et bon)*, Mathieu Sohier, **Certon, Créquillon**, Gascongne, Richafort, qui vont distinguer un type de « chanson parisienne », certains préfèrent pour la chanson une écriture plus alerte, un style plus léger. **Sermisy** († 1562), chantre de la chapelle royale sous Louis XII, maître de chapelle du roi, puis de la Sainte-Chapelle, écrit, outre des messes, des motets, quelques chansons d'un tour élégant *(Au joly bois)*, qui ont finesse et éclat. **Pierre Certon**, comme Sermisy élève de Josquin, est maître de musique de la Sainte-Chapelle: il brille dans la musique alerte, enjouée, accessible au commun, et atteint à la grandeur par la simplicité. Si **Th. Créquillon**, maître de chapelle de Charles

Quint en 1544, s'impose autant par sa musique religieuse que par ses chansonnettes aux dissonances curieuses, l'Auvergnat **A. de Bertrand,** qui met en musique les deux premiers livres des *Amours* de Ronsard, semble l'emporter par le chromatisme et la science contrapuntique dont il fait preuve. Le prêtre **Clément Janequin** (1485-1558), maître de chapelle à Angers, est l'un de ceux qui excellent dans la musique descriptive : sa *Bataille de Marignan* (*la Guerre*) est mieux qu'un tableau, une fresque où l'on suit tous les épisodes de l'action, où le peuple a sa part et crie sa joie, et où le pittoresque n'est jamais en défaut. Janequin est un fervent de cette musique « à programme », et il le prouve dans *le Chant des oyseaux*, *le Caquet des femmes*, *les Cris de Paris*, *le Siège de Metz*, ou dans ces *Chasses* pleines de trouvailles harmoniques. A côté de ces œuvres, voici les chansons de **Nicolas Gombert,** ce Français qui vécut la plus grande partie de sa vie en Espagne, celles surtout d'**Arcadelt,** celles encore de **R. de Lassus,** ce musicien génial qu'on ne s'étonnera pas de rencontrer ici une fois de plus (il a écrit cent quarante-six chansons fort gracieuses sur paroles françaises, des madrigaux et villanelles sur paroles italiennes, 93 lieder polyphoniques allemands), et qui sait faire profiter la chanson française de certains procédés de style madrigalesque. A côté de lui, d'ailleurs, le Normand **Guillaume Costeley,** organiste et valet de chambre du roi (1531-1606), jouit d'une aussi grande renommée : comment ne pas être séduit par le charme qui se dégage de ses cent chansons légères, spirituelles, souvent syllabiques, si adroitement écrites à quatre parties?

L'année qui suivit la publication de son recueil (1570) devait assister à la naissance de l'*Académie de musique et de poésie* fondée par Antoine Baïf. Celui-ci réclamait une union plus étroite entre texte et musique; aux vers français réformés, et mesurés à l'antique, devait, selon lui, correspondre une musique nouvelle qui ne s'embarrassât pas des temps habituels. Trois artistes se spécialisèrent dans ces compositions originales, dites de *musique mesurée :* **Claude Le Jeune** (vers 1528-1600), attaché au duc d'Anjou, puis (1594) compositeur de la musique de la Chambre du roi Henri IV, est le plus grand de tous; messes, motets, airs de 3 à 6 voix, 150 psaumes, madrigaux italiens, chansons françaises « mesurées à l'antique », il a cultivé tous les genres. C'est un maître de la grâce, du style harmonique, de la liberté rythmique, du contrepoint souple, élégant, dont les trente-neuf pièces intitulées *le Printemps* (1603) et celles qu'il a groupées sous le titre *Octonaire de la vanité et inconstance du monde* disent le génie inventif et la maîtrise. Le luthiste **Jacques Mauduit** (1557-1627) semble avoir autant de science et son souffle n'est pas inférieur à son habileté à écrire des *Chansonnettes mesurées* (1586). **Eustache Du Caurroy** (1549-1609), maître de la chapelle de Henri IV, excelle dans la musique religieuse (motets de 4 à 7 voix, *Messe des morts*) et dans la chansonnette.

## la musique instrumentale profane au XVI^e siècle

Après l'orgue, dont on a déjà parlé, et la *guitare*, instrument d'une technique plus aisée, le *luth* est l'instrument le plus répandu en Europe.

A dos voûté, il comporte finalement cinq cordes au XVI^e siècle. Son origine reste incertaine. Il est possible qu'il ait été importé par les Arabes en Espagne, où l'on trouve la *vihuela*, variété de luth à six et sept cordes... En chaque pays d'Europe, la tablature (système de notation) du luth diffère, ce qui rend délicat le déchiffrement de cette musique secrète. Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, les luthistes transcrivent pour leur instrument les chansons, les motets, ouvrant, sans s'en douter, la voie au langage musical moderne, à l'harmonie verticale, oblique — des accords arpégés venant ici remplacer les différentes voix de la polyphonie que ne pouvait *tenir* l'instrument à cordes. Les luthistes surchargent la mélodie de broderies, de *gruppetti*, de trilles, et c'est là surtout que trouve à s'employer leur virtuosité.

Parmi les luthistes les plus connus, voici, en Italie, Fr. de Milano, A. Rotta, Pifaro, J. A. Dalza, qui transcrivent surtout des danses (pavanes, *frottole*);

en Espagne, D. Luis Milan (1535), Narvaez, Pisador, Fuenlana; en France, le célèbre luthiste de François Ier, **Albert de Ripe;** en Allemagne, A. Schlick, F. Spinaccino, Hans Gerle; en Flandre, E. Adriansen.

Nous ne saurions nous étendre sur la musique qui était destinée aux *instruments à clavier,* qui ont porté successivement les noms d'*échiquier, épinette* (ou *clavicembalum,* ou encore *dulce melos*), ancêtres du clavecin (c'est le bec d'une plume collée sur le *sautereau* correspondant à la touche qui, en se levant, fait ici vibrer la corde), de *manichordion* ou *clavicordion* (la corde attaquée par en dessous est touchée par la lame de cuivre que porte le levier de la touche) : la musique d'orgue, étudiée ci-dessus, leur était aussi destinée, et, jusqu'au XVIe siècle inclus, il est souvent difficile de faire le départ entre transcriptions vocales et préludes, *toccate* confiées à l'orgue ou à l'épinette.

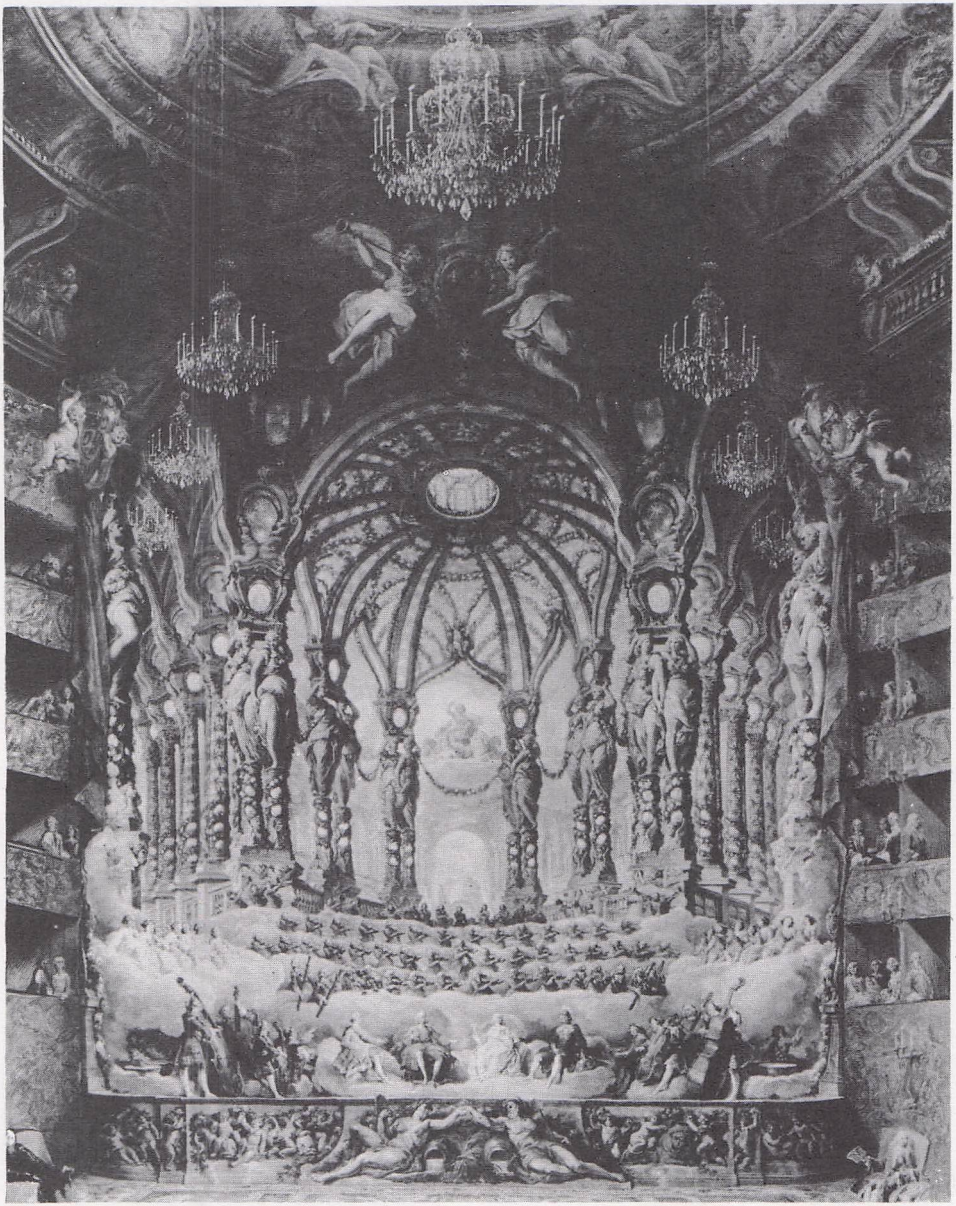
En Angleterre, l'épinette primitive est représentée par le *virginal :* cet instrument suscita une littérature originale due en grande partie à deux grands artistes catholiques : **William Byrd** (1543-1623) et **John Bull** (v. 1563-1628). Non content d'avoir été par ses messes, ses psaumes, ses motets, ses chants religieux le plus grand compositeur anglais au XVIe siècle, le premier, chantre et organiste de la chapelle royale, élève de Thomas Tallis (v. 1505-1585), apparaît, dans ses fantaisies pour violes, ses variations sur des airs populaires pour clavier, comme un génial initiateur. Le second, organiste à Londres, Bruxelles, puis à Anvers, a particulièrement servi la musique en diffusant sur le continent l'art des virginalistes anglais, dont il fut l'un des chefs les plus écoutés. L'un et l'autre employèrent surtout la forme de la *variation,* et contribuèrent à créer un style propre au clavecin, avec figurations diverses (broderies, triolets, retards, brisures, agréments), merveilleusement appropriées aux ressources de l'instrument. Ils furent imités ou suivis par Th. Morley, organiste de Saint Paul, **Peter Philips** († 1628), organiste de l'archiduc Albert de Bruxelles, **Th. Warwick** († après 1642), **Giles Farnaby** (v. 1565-1640), improvisateur plein d'esprit, **Th. Tomkins** (1572-1656), organiste de la chapelle royale, **O. Gibbons,** virginaliste de la cour, et plus tard **John Blow** (1649-1708), organiste de Westminster, le maître de Purcell.

En dehors de la *variation,* où ils sont passés maîtres, les formes toujours très libres que ces artistes cultivent de préférence sont des transcriptions d'œuvres vocales (chorals, chansons), des fantaisies, des préludes, des *toccate,* des danses diverses; enfin, leurs pièces ressortissent souvent à la musique descriptive. C'est dans ces pages intimes, ou dans ces fresques de haute virtuosité qu'il faut « chercher l'origine de toute technique pianistique ».

En Italie, comme en France, enfin, instruments à vent (trompette, trombone, hautbois, basson, cornet), instruments à archet (viole, violon, basse) ont tendance à former deux groupes qui prendront part aux fêtes populaires, aux festins, aux danses. Les instruments à vent italiens exécutent des *frottole* transcrites, des pavanes, des *canzoni* (chansons françaises auxquelles ils apportent bien des modifications, des ornements). Les Gabrieli, dans ces *canzoni,* où ils mélangent bois et cordes, ouvrent la voie à la musique d'orchestre (v. p. 33, 36) alors qu'en France la *Grande Bande des vingt-quatre violons du roi* exécute des danses ou interprète les *branles,* les « *danceries* » d'un **Claude Gervaise** (1550), auteur de chansons.

Pierre Bruegel le Jeune, dit Bruegel d'Enfer (v. 1564-1637), « l'Ouïe ». *Musée du Prado. Phot. du musée.*

Gérard Terborch (1617-1681) : *à gauche,* « la Leçon de musique ». *Louvre. Phot. Larousse; à droite,* « Concert ». *Musée de Berlin. Phot. Hanfstaengl.*



Giovanni Paolo Panini, « Concert donné à Rome par le cardinal de Polignac en l'honneur de la naissance du dauphin » (1729).
*Détail central, Louvre. Phot. Giraudon.*

5

# LA SUPRÉMATIE ITALIENNE au XVII^e siècle et dans le premier tiers du XVIII^e siècle le monde pré-classique

**l'opéra, l'oratorio, la suite, la sonate**
**la musique dramatique : Monteverdi, Cavalli, A. Scarlatti, R. Cambert, Lully, Purcell - la musique religieuse : Schütz, Carissimi, Charpentier, Delalande - la musique instrumentale : Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, F. Couperin, J. P. Sweelinck, Buxtehude**

Si le XVI^e siècle a vu porter à son apogée, avec Josquin des Prés, Palestrina, Lassus et Victoria, l'art de la polyphonie vocale, s'il marque en ce sens la continuation logique, l'épanouissement de l'art des contrepointistes du XV^e siècle, il présente aussi, on l'a dit, bien des aspects nouveaux, dont le retour à l'Antiquité, la naissance du madrigal, l'éclosion d'une musique instrumentale originale ne sont pas les moindres. Enfin, avec les *Istitutioni harmoniche* du théoricien **G. Zarlino** (1517-1590), élève de Willaert, il a vu paraître (1558) le premier grand ouvrage scientifique des temps modernes (théories des accords majeur et mineur, du contrepoint double, etc.). — Le XVII^e siècle s'éloigne peu à peu du contrepoint en de certains pays; le style monodique, emprunté au madrigal, s'impose désormais, et le fossé s'élargit entre le style polyphonique josquinien et le style dramatique madrigaliste. Des formes nouvelles étaient nées au XVI^e siècle; d'autres viennent s'adjoindre à elles qui donneront naissance à l'*opéra*. — Un théoricien encyclopédiste à citer au début du siècle : le **P. M. Mersenne** (1588-1648), auteur de l'*Harmonie universelle* (1636), qui résume et éclaire en France toute la science musicale, au temps de Mauduit, de Huygens, de Titelouze, de Boesset et de Descartes, dont il fut le correspondant.

## les formes nouvelles

Elles viennent enrichir et parfois renouveler, tout au long du XVII^e siècle, musique vocale et instrumentale.

Dorénavant, et plus encore que ne l'ont fait les compositeurs du XVI^e siècle, il faut rendre à la poésie la place à laquelle elle peut prétendre. Le style récitatif, le style dramatique, voilà bien ce que l'on cultivera. La *mélodie accompagnée*, le *récit chanté*, l'*air*, l'air sous toutes ses formes, telles sont les innovations dues aux artistes qui jettent un pont entre le XVI^e et le XVII^e siècle et qui ont à cœur de copier servilement — du moins, ils le prétendent — la musique des Grecs, la tragédie antique. Entre ces airs profanes, on place des chœurs, des intermèdes pour instruments; le tout est construit sur une histoire, un poème, et forme le drame musical qui a pris nom d'**opéra.** C'est d'abord une pastorale, une allégorie, une comédie déclamée sur des récitatifs, puis une suite d'actes chantés, avec accompagnement d'orchestre, chœurs, danses.

Mais, de bonne heure, on peut rapprocher de cet opéra une autre forme, fort en honneur vers 1620, la **cantate,** drame non représenté à une ou plusieurs voix, avec mélange d'airs

variés et de récitatifs. La cantate, comme l'opéra d'ailleurs, affecte souvent un caractère sacré, à la manière de ces *laudi spirituali* que les disciples de saint Philippe Néri, appelés *oratoriens*, exécutaient devant le peuple à titre de spectacle moralisant. L'*oratorio,* qui est issu de ces chants sacrés et qui connut une évolution parallèle à celle de l'opéra, comporte comme celui-ci prologue, récitatifs, duos ou trios, chœurs, mais écrits sur un livret religieux. Plus tard, les paroles seront tirées de l'Ecriture sainte.

De même que s'amplifient les formes de la musique vocale et dramatique, de même la musique instrumentale s'enrichit de nouveaux genres. Et, sans doute, doit-on marquer quelle profonde influence exerce ici la musique de danse. Nous avons déjà signalé la place que tenaient dans la vie musicale ces basses danses, ces *branles* dont s'emparaient les instruments à cordes en France, en Espagne, en Italie au XVI^e^ siècle, déjà. Des formes complexes en sont issues au cours du XVII^e^ siècle : le **ballet,** spectacle avec danses, pantomimes, chants rythmés, que Lully portera à son apogée et qu'il assimilera souvent à l'opéra; la **suite** pour instrument ou pour orchestre, succession de danses de rythmes différents, mais de même tonalité, et qui figuraient déjà dans le ballet : entrée, pavane, gaillarde, allemande, courante, sarabande, menuet, gigue, passe-pied, chacone. De la suite il faut rapprocher l'**ouverture** française pour instruments, qui réunit une introduction grave de rythme binaire à un allégro souvent fugué et de rythme ternaire. Au même moment paraît en France, en Italie surtout, le *trio* (deux dessus et une basse ou *continuo*), qui devait aboutir à la *canzon sonata,* puis à la **sonata.** Celle-ci peut affecter deux formes : *sonate de chambre (sonata da camera),* avec mouvements de danses séparés; *sonate d'église (sonata da chiesa),* composée de pièces de musique pure, alternance de *tempi* lents et vifs, écrits déjà en style fugué, dans une même tonalité, souvent d'un seul tenant, mais sur des rythmes variés. A côté de la sonate, citons encore le **concerto,** triptyque — *allegro, largo, allegro* — destiné à un instrument soliste accompagné par l'orchestre, ou dialoguant avec celui-ci.

Les premières **symphonies,** pour quelques instruments solistes ou pour un ensemble de cordes, tiennent autant de la suite que de la sonate, voire du concerto dit *grosso,* sans soliste.

Dans toutes ces formes, c'est maintenant la mélodie supérieure qui prime, soutenue qu'elle sera par une agrégation verticale. L'*accord* prend dès lors toute sa saveur. Point n'est besoin de développer plusieurs voix horizontales à l'intérieur de la trame musicale; l'accord se suffit à lui-même, avec tout le *chromatisme* qu'il revêt, les dissonances dont il se pare : celles-ci à leur manière illustrent le style dramatique et servent de commentaire au récitatif. A cette transformation du langage harmonique, annonciateur d'une *tonalité* moderne, qui va délaisser peu à peu les modes d'église, correspond, dans la graphie de la musique, la naissance de la *basse chiffrée;* la note inférieure sert d'assise à l'accord qu'elle suscite; elle est surmontée d'un ou plusieurs chiffres, indiquant quels intervalles doit comporter cet accord. Une certaine initiative est d'ailleurs laissée à celui qui *réalisera* cette basse.

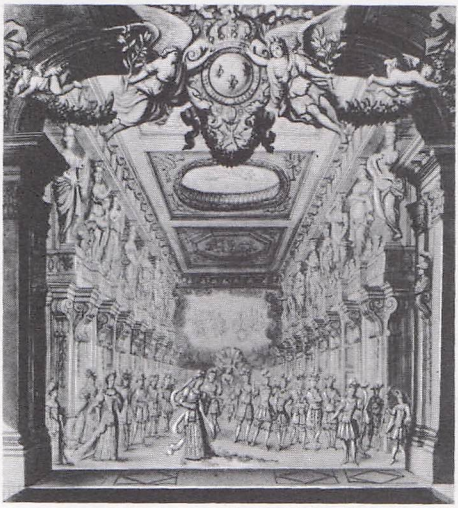
# I. la musique dramatique

Sans doute le style dramatique, le récitatif sont-ils déjà en germe dans le madrigal italien de la fin du XVI^e^ siècle. Cependant, l'*opéra* s'impose en ces premières années du XVII^e^ siècle avec une telle soudaineté, il marque une telle rupture avec le passé qu'on pourrait penser qu'il a été créé tout d'une pièce.

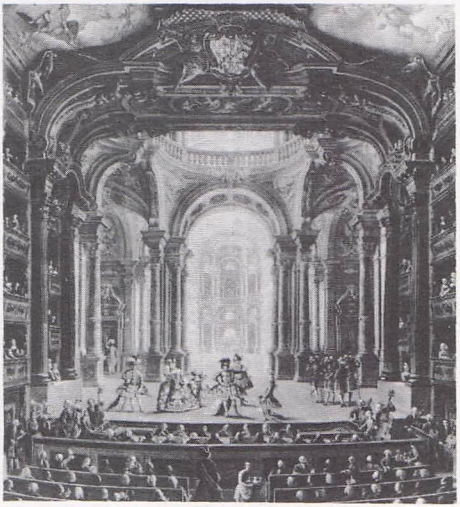
## l'opéra en Italie

Il est né dans un cénacle à **Florence :** poètes, musiciens, amateurs de l'Antiquité se réunissent dans les dernières années du XVI^e^ siècle chez le comte G. Bardi. Vincenzo Galilei, le père de l'astronome, le poète Rinuccini, le musicien et chanteur **J. Peri** (1561-1633) collaborent à l'avènement du drame musical, de la musique « représentative. » En 1600, à l'occasion du mariage de Henri IV et de Marie de Médicis, est donnée à Florence une pièce d'un genre inédit : *Euridice,* alors que l'année suivante le professeur de chant **Caccini** († 1618), après avoir écrit à son tour une *Euridice,* précise dans ses *Nuove musiche* (1601) les caractères de la mélodie nouvelle et donne les premiers exemples du *bel canto.* D'autre part, à Rome, **E. de Cavalieri** († 1602), qui affectionne également le style dramatique et le récitatif *(stile recitativo),* crée le premier opéra religieux ou *oratorio* sous le titre *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600).

L'opéra survit encore quelque temps à Florence et Mantoue avec **M. da Gagliano** († 1642), auteur d'une *Dafne* (1608); puis, en cette première moitié du XVII^e^ siècle, il passe à **Rome,** où il prend de plus amples proportions. De simple tragédie pastorale qu'il était à Florence, il devient une action à grand spectacle, nécessitant



« le Triomphe de l'Amour », ballet de Lully (1681); pour la première fois, des ballerines paraissent en public sur une scène. *Phot. Larousse.*



la scène du Théâtre-Royal de Turin au XVIII[e] s.; de part et d'autre de la fosse d'orchestre on aperçoit quelques musiciens sur une estrade. *Musée de Turin.*

les jeux de scènes compliqués, les décors magnifiques, les machineries nombreuses, dont les Barberini dotent leur théâtre. Des compositeurs comme **Virgilio** et **Domenico Mazzocchi, S. Landi, M. A. Rossi, Luigi Rossi** (*Il Palazzo incantato d'Atlante, Orfeo*), **L. Vittori** (*Galatea*, 1639) font tout le succès des premiers opéras romains, et préparent la voie à l'opéra bouffe par l'introduction, dans le drame, de quelques scènes comiques.

L'heure est propice au génie qui doit éclore et donner à **Venise** sa mesure. **Claudio Monteverdi,** né à Crémone (1567-1643), élève de M.-Ant. Ingegneri, est d'abord maître de chapelle à la cour de Mantoue; c'est là qu'en 1607 il compose son *Orfeo*, en 1608 son *Arianna*. Maître de chapelle à Saint-Marc de Venise en 1613, il meurt à ce poste après avoir écrit, outre les madrigaux dont il a été parlé ci-dessus (v. p. 40), *Il Ritorno d'Ulisse* (1641) et l'*Incoronazione di Poppea* (1642); ce dernier drame devait faire triompher à Venise l'opéra historique et « délaisser les sujets pastoraux et mythologiques ». Les opéras qu'il a pu composer entre 1608 et 1640 sont perdus.

Le musicien s'impose surtout par son art réaliste, personnel, par sa manière originale d'exprimer tous les sentiments de l'âme humaine. S'il utilise surtout le récitatif, c'est à bon escient, et il sait retirer à ce genre tout ce qu'il a de conventionnel, pour lui insuffler la vie. Car si Monteverdi a le sens du drame, de l'action, et du ballet dans l'action, il sait aussi user de l'*arioso*, des chœurs de style madrigalesque, parfois mesurés à l'antique, et de la mélodie ornée; il se sert de l'orchestre en coloriste (violes, gambes, luths, orgues portatives, régales, théorbes) et déjà lui donne au théâtre un rôle descriptif et décoratif. Un peintre profond de l'humanité, de ses joies, de ses douleurs et de ses peines, tel nous paraît le grand artiste dont l'influence devait être si féconde et qui domine tout le XVII[e] siècle.

Il n'est d'ailleurs pas le seul à Venise à faire triompher l'opéra florentin et romain : **Fr. Manelli** (1595-1667) et **B. Ferrari** (1597-1681) implantent ici le drame à grand spectacle en 1637 par la représentation de leur *Andromède*. Ils président à la naissance de trois théâtres ouverts en 1637 et 1640, grâce au concours de grands seigneurs : le théâtre Cassiano, le théâtre SS. Giovanni e Paolo, le théâtre

San Samuele, salles de spectacles qui donnent tour à tour des pièces de Manelli, de Monteverdi, puis de **Francesco Cavalli.**

Cet artiste, né à Crema (1602-1676), était chanteur à Saint-Marc en 1617; il devint tour à tour second, premier organiste, et maître de chapelle de la basilique. Il est probable qu'il fut le disciple de Monteverdi. Il résume à lui seul toute l'histoire de l'opéra vénitien au XVII^e siècle. A côté d'une messe de *Requiem* et de nombreuses œuvres de musique religieuse, il a composé sur des livrets historiques ou romanesques, assez médiocres, quarante opéras, parmi lesquels nous citerons : *Didone*, *Egisto*, *Giasone*, *Xerse* et *Ercole amante* (deux œuvres qui furent données à Paris en 1660 et 1662 devant l'auteur, qu'avait su attirer Mazarin), *Pompeo Magno*, *Coriolano*...

Homme de théâtre avant tout, Cavalli a le don du pittoresque, du dramatique, du décor; il ne recherche point des harmonies compliquées, mais il donne toute son importance au rythme et au récitatif, employant aussi la *canzone* à refrain, l'*aria* et toutes sortes d'airs « mesurés à l'antique ».

Contrairement à lui, ses contemporains **Luigi Rossi** (1598-1653), un Romain que sa veine mélodique rattache à l'école napolitaine, et le franciscain **Marc Antonio Cesti** (1623-1669), émule de Cavalli à Venise *(Orontea)*, qui voyagent en Italie, en France, en Autriche, et créent — surtout le dernier — l'opéra de cour international, « se rattachent nettement à l'école de l'aria et de la cantate », qu'ils contribuent à développer ainsi que **G. Legrenzi** (1626-1690), maître de chapelle de Saint-Marc de Venise. Chez eux, le récitatif fait place à l'air à forme fixe, aux chansons savantes, à l'*aria da capo*, aux ritournelles et aux *sinfonie* d'orchestre (cf. *Cesare amante*, *Dori*, *Il Pomo d'Oro* de Cesti). Ces deux derniers ne le cèdent en rien à Cavalli pour la couleur qu'ils exigent de l'ensemble instrumental et dont ils enrichissent aussi bien leurs opéras que leurs cantates ou leurs motets.

A la fin du siècle, c'est l'opéra **napolitain** qui succédera en Italie à l'opéra dit vénitien, auquel il emprunte d'abord tous les éléments. A côté de Stradella et de Carissimi, qui ont été les vrais créateurs de l'oratorio et de la cantate italienne (v. plus loin), et à la suite de **Provenzale** (vers 1627-1704), qui enseigna l'art dramatique à nombre de compositeurs au conservatoire de Lorette, le plus illustre représentant de cet opéra napolitain fastueux et riche en couleurs est le maître de la chapelle royale **Alessandro Scarlatti** (1660-1725); on lui doit 115 opéras, 700 cantates et oratorios *(le Martyre de sainte Ursule*, *le Martyre de saint Théodose)*, des intermèdes bouffes, ariettes, madrigaux, des œuvres instrumentales. Il semble être le créateur d'un nouveau style qui aura toutes les faveurs des publics italien

costumes de ballets XVII^e et XVIII^e s. dessinés par Lepautre, Boquet, Berain. *Phot. Rigal, Larousse.*

et allemand jusqu'à la fin du XVIIIe siècle *(Teodora, Eraclea, Il trionfo dell'onore, Tigrane, Telemaco, Mitridate Eupatore, Griselda)*.

Son opéra comporte une *ouverture* d'une conception nouvelle (allegro, mouvement lent, mouvement rapide en forme de danse) et une succession ininterrompue de *récitatifs* souvent libres, déclamés sur quelques accords *(recitativo secco)*, souvent plus mesurés, accompagnés par l'orchestre *(recitativo accompagnato)*, et d'*airs;* l'**aria da capo,** dont la structure correspond à la figure *a b a* et qui, avec ses fioritures, ses roulades, permet au chanteur de faire apprécier sa virtuosité (celui-ci n'improvise-t-il pas souvent une *cadence* ou une *vocalise* avant la reprise ?), « a porté à sa cime l'art du solo de chant », art facile et artificiel du *bel canto* qui, chez Scarlatti, ne saurait nuire à l'ensemble d'un opéra — car l'auteur est déjà un grand classique —, mais qui s'étale chez ses continuateurs; sous prétexte de musique pure, ceux-ci n'ont réussi qu'à affadir ce genre.

A sa suite, et reflétant son esprit, on pourrait citer en Italie **L. Vinci** (habile utilisateur de l'orchestre), **N. Porpora,** qui introduisit l'opéra italien en Angleterre, et **A. Caldara** qui l'implanta dans les pays germaniques; enfin **G.-B. Pergolèse** (1710-1736), dont *la Servante maîtresse* (1733) souleva de vives discussions lorsqu'elle fut représentée à Paris. Après lui, les Napolitains **N. Jommelli** (1714-1774), auteur de *Ricimero, Merope*, qui enrichit son harmonie, son instrumentation auprès des Allemands, et **T. Traetta** (1727-1779), auteur d'*Il Farnace, Ippolito ed Aricia,* qui connut le succès en Italie comme en Russie, compteront parmi les derniers représentants de l'école de Scarlatti au XVIIIe siècle.

## l'opéra en France

L'opéra italien ne viendra que tard en France, et c'est Lully, après Rossi, **C. Caproli** (vers 1615-vers 1673), auteur des *Nozze di Teti*, jouées à Paris en 1654 et Cavalli, qui en fixeront chez nous les principales données.

L'opéra est précédé dans notre pays, depuis 1581 (le *Ballet comique de la Royne* fut ordonné par **Balthasar de Beaujoyeux),** par le **ballet de cour,** action dansée, construite sur un poème avec la collaboration d'un ou de plusieurs compositeurs, *opéra-ballet* — avant la lettre — qui réunit des entrées de caractère, des tableaux mimés, des récits, des airs de cour, des danses, des chœurs, etc., et qui exige déjà toute une machinerie. L'**air de cour,** l'air accompagné par les voix, ou par les instruments (le luth), et dont on doit souligner le rapport avec la chanson au luth, comme avec la musique née du mouvement qu'avait créé Baïf (v. p. 41), devait par la suite tenir une place importante dans l'opéra français. Jusqu'à l'arrivée de Mazarin, le genre ballet n'est cultivé en France que par des Français : **Pierre Guédron** († vers 1620), **G. Bataille** († 1630), **Antoine Boesset** († 1643), celui-ci auteur des célèbres recueils d'*Airs de cour.*

En 1647, Mazarin attire à la cour **L. Rossi,** qui fait représenter son *Orfeo*, puis **Cavalli,** qui donne son *Xerse* (1660). Un opéra national français est en voie de constitution : un poète, **P. Perrin,** et un musicien, **Robert Cambert** (1628-1677), collaborent et donnent une *Pastorale* en 1659, puis une *Pomone* (1671). Entre-

temps, Louis XIV ouvre une Académie royale de musique que Perrin est chargé de diriger. Pour un temps seulement; car le Florentin **Jean-Baptiste Lully** (1632-1687), directeur de la bande des « petits violons », qui, naturalisé Français en 1661, deviendra la même année surintendant de la musique de la chambre du roi, profite des difficultés qui se sont élevées entre le groupe Perrin-Cambert et ses commanditaires, Sourdéac et Champeron, pour acheter la charge du premier (1672).

Baladin, violoniste, formé par des maîtres français comme Métru, Roberday et Gigault, son nom était, pour l'heure, lié aux ballets, aux airs de style italien qu'il écrivait depuis 1653 *(Ballet de la Nuit, l'Amor malato, le Ballet d'Alcidiane, le Ballet de la Raillerie)*, puis aux quarante comédies-ballets qui avaient été exécutées à la cour de 1664 à 1672 et pour lesquelles il avait collaboré avec Molière *(l'Amour médecin, George Dandin, M. de Pourceaugnac, le Bourgeois gentilhomme)*. Après *l'Eglogue de Versailles*, pastorale, et *Psyché*, pièce par laquelle Lully s'efforce de répondre à la *Pomone* de Perrin, il délaisse alors le genre de la comédie-ballet pour les tragédies, les opéras qu'il compose sur les livrets de Quinault, de Thomas Corneille, et dont les principaux s'échelonnent entre 1673 et 1687 : *Cadmus, Alceste, Thésée, Atys, Isis, Psyché, Bellérophon, Proserpine, Persée, Phaéton, Amadis, Roland, Armide, Acis et Galatée*. A côté de ces drames, Lully écrit des pastorales *(l'Idylle sur la Paix)*, des ballets *(le Triomphe de l'amour)*.

Merveilleux organisateur, homme d'affaires intelligent, quoique débauché, Lully, anobli par le roi en 1681, peut être considéré comme le créateur de l'opéra français, c'est-à-dire cette forme qui comporte une ouverture solennelle (avec mouvement grave suivi d'un *allegro fugué*), un prologue historique ou allégorique et cinq actes groupant des récitatifs d'un magnifique accent, calqués sur la déclamation du langage, des chœurs d'une puissante harmonie verticale, des airs de cour, et surtout des danses qui ont fait longtemps son succès. Si Lully ne semble pas s'imposer par ses mélodies, si l'harmonie colorée n'est pas ce qu'il recherche, si sa musique se ressent d'une certaine monotonie, mais aussi d'une grandeur un peu austère qui convenait bien à la cour de Louis XIV, il a jeté les bases de l'orchestre moderne avec le quintette des cordes. On lui doit des *Suites de danses* en trio, des grands *motets* d'une expression tantôt émouvante *(Miserere)*, tantôt majestueuse *(Te Deum)*.

Dictateur à la musique, cet artiste contribue à établir un style, une forme qui sont restés classiques en France jusqu'à Gluck.

Parmi les contemporains de Lully, ou ses continuateurs immédiats en France, alors qu'une esthétique nouvelle venue d'outre-monts se heurte à l'art lullyste, citons **P. Colasse** (1640-1709), auteur de *Thétis*, et surtout **M.-A. Charpentier** (1634-1704), qui a eu la gloire de collaborer avec Molière *(le Malade imaginaire)* et qui a laissé un magnifique opéra, *Médée*, ainsi que des pastorales *(Acis et Galatée, la Couronne de fleurs)*, en lesquelles il sait allier la souplesse italienne à la déclamation française. **André Campra** (1660-1744), l'auteur très goûté de *l'Europe galante* — opéra-ballet d'une forme nouvelle —, du *Carnaval de Venise*, s'est également distingué dans la tragédie lyrique *(Idoménée, Tancrède)* ; après l'auteur d'*Issé*, **Destouches** (1672-1749), harmoniste subtil et novateur, créateur d'un récitatif et d'une mélodie plus simplement moulés sur la prose française, après la querelle qui s'était élevée entre partisans du style français et partisans du style italien, l'opéra en France allait en s'épuisant, s'orientant avec Rebel et Francœur vers le ballet, les scènes galantes et pastorales. C'est Rameau qui devait lui donner une vie nouvelle.

A l'opéra, il faut rattacher l'art de la **cantate** profane qui fleurit en France entre 1690 et 1730, petit motet profane groupant plusieurs récits et airs pour voix seule, accompagnée de quelques instruments. Dans cet art se distinguèrent Charpentier, Campra, **Montéclair** (1666-1737), **J.-B. Morin** († 1745), **J.-J. Mouret** (1682-1738), **L.-N. Clérambault** (1676-1749), auteur d'*Orphée*, *Médée*, cantates d'une grâce touchante, d'un style vocal très orné, ainsi que **J.-B. Stuck** († 1755).

## l'opéra dans les pays du Nord

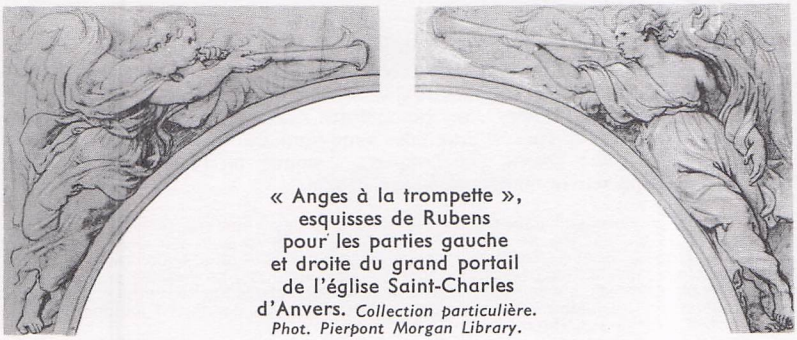
En **Angleterre,** un seul nom, mais le plus grand de toute la musique anglaise : l'organiste de Westminster, puis de la cour, **Henry Purcell** (1658-1695), disciple de Blow. Outre ses cantates, ses odes de circonstance, ses compositions de musique religieuse *(anthems* et *services)*, ses nombreuses musiques de scène, intermèdes composés d'airs, de chœurs, d'interludes symphoniques destinés aux comédies *(Diocletian, The Fairy Queen, The Tempest)*, il donne, en 1689, *Didon et Enée*, puis, en 1691, son œuvre maîtresse, *le Roi Arthur*.

Sans doute a-t-il beaucoup appris auprès des Italiens, des Vénitiens surtout, auxquels il emprunte la basse obstinée, en manière de *chacone*, ou le *lamento* (air final de *Didon*), auprès des Français dont il admire l'ouverture, les chœurs décoratifs; mais il est avant tout lui-même, c'est-à-dire un tempérament vigoureux, passionné, qui ne méprise pas les dissonances les plus subtiles, qui sait aussi manier le contrepoint avec liberté, et fait preuve alors d'une légèreté, d'une justesse d'expression et d'une élégance par quoi il annonce déjà le style de son successeur, Haendel.

On lui doit également des œuvres instrumentales (12 sonates à 3, fantaisies à 3, 4, 5 et 7 parties pour cordes, suites pour clavecin) où s'affirment son goût pour le style italien ainsi qu'une parfaite connaissance de l'emploi du contrepoint confié aux violes.

L'opéra italien, dont l'influence se faisait sentir en France, puis en Angleterre, avait également jeté ses tentacules en **Allemagne.** Il y avait pénétré par Vienne et la Bavière. Sans doute Schütz, dès 1627, avait fait jouer à Torgau un opéra : *Dafne*. C'est vingt ans plus tard cependant que Cavalli est connu à Munich. Le compositeur et organiste **J. K. von Kerll** (1627-1693) s'en inspire dans ses œuvres, alors qu'à Vienne **Cesti,** déjà cité, fait représenter en 1667 *Il Pomo d'Oro...* A la suite de Kerll, l'opéra italien règne encore à Munich avec **Steffani** (1654-1728) qui épure cette forme, et dont les duos pour voix soutenues par une basse continue font la célébrité. A Dresde brillent **Bontempi** († 1705) et **Pallavicini** († 1688). Mais c'est à **Hambourg** que l'opéra allemand, après 1678, va prendre figure d'opéra national. Alors que l'organiste du dôme de Königsberg, **H. Albert** (1604-1651), l'organiste de la cour de Dresde, **A. Krieger** (1634-1666), le musicien lyrique de Rudolstadt, **Erlebach** († 1714), et le compositeur **J.-W. Franck** († vers 1710), réussissent à renouveler le *lied* en langue allemande accompagné, le dernier, et à sa suite **Strungk, J.-S. Kusser** (1660-1727, ancien disciple de Lully qui séjourna tour à tour à Wolfenbüttel, Hambourg, Augsbourg, Stuttgart, Dublin) donnent tout son essor à l'opéra hambourgeois, qui n'aura d'ailleurs qu'un temps, car avec ses divertissements grossiers, son esprit vulgaire, il soulève rapidement des querelles entre piétistes et libéraux. A la même époque, **J.P. Krieger** (1649-1725), élève des Italiens, passait successivement des cours de Bayreuth et Halle à celle de Weissenfels; il écrivait pour cette dernière une cinquantaine d'opéras, de la musique religieuse, alors que, par sa musique de chambre, il exerçait une influence certaine sur l'évolution de la sonate.

Mais celui qui semble résumer et dominer cette école des compositeurs dramatiques allemands dans les dernières années du XVII^e^ et au début du XVIII^e^ siècle, alors que l'opéra italien triomphe dans les moindres villes de l'Allemagne, est **Reinhard Keiser** (1674-1739), qui découvrit l'art français grâce à Kusser, à Brunswick-Wolfenbüttel, puis s'installa à Hambourg ; non content d'associer dans ses 116 opéras *(Octavia, Lucretia, Almira, Claudius, Croesus)*, et de la plus heureuse manière, les goûts italien, allemand et français, il triompha dans le lied allemand moderne, et fut un des précurseurs dans le domaine du *Singspiel* ou comédie lyrique, qui devint presque un genre national en Allemagne. Son œuvre annonce aussi bien Haendel que Hasse.



« Anges à la trompette », esquisses de Rubens pour les parties gauche et droite du grand portail de l'église Saint-Charles d'Anvers. *Collection particulière. Phot. Pierpont Morgan Library.*

### la musique dramatique en Espagne

Certaines œuvres dramatiques de Lope de Vega et de Calderon étaient accompagnées de musique écrite par J. Hidalgo (prologue, ouverture, ballet, récitatifs, airs). Parallèlement se développait la *zarzuela,* opéra chanté à l'italienne, ou bien action comique où s'entremêlaient chant et discours, influences nationales et italiennes. Au XVIII[e] siècle lui succédera la *tonadilla,* intermède comique avec passages symphoniques, danses, airs, récitatifs, où brillèrent les Catalans L. Mison, P. Esteve, Blase de Laserna.

## II. la musique religieuse

La cantate, l'oratorio, nous l'avons dit, ne sont pas éloignés de l'opéra : il est d'ailleurs parfois difficile de faire le départ entre représentation sacrée (Cavalieri), cantate religieuse, opéra, oratorio. A côté de ces formes dramatiques subsistent en ce XVII[e] siècle, où priment le récitatif et la mélodie accompagnée, quelques compositeurs qui s'en tiendront encore au pur contrepoint.

### l'Italie

L'oratorio est écrit soit sur un livret en langue vulgaire, soit sur des passages de la Bible en langue latine. **Giacomo Carissimi** (1605-1674) est en Italie l'auteur qui s'entend le mieux à cultiver ce genre. Maître de chant au Collège germanique de Rome, il est un de ceux qui ont fait passer dans la musique religieuse « une déclamation vivante et expressive ». Ses 16 *oratorios* ou *histoires sacrées (Job, Ezéchia, Jephté* [1650], *Abraham* [1656], *le Jugement de Salomon, le Jugement dernier)* ressortissent plutôt à une musique d'opéra modérée : musique dramatique où il excelle à mettre en valeur les voix des chanteurs, au-dessus d'une basse continue et sans faire grand usage des chœurs; un récitant tient les auditeurs au courant de l'action. A côté de ses cantates d'église, de ses motets, de ses messes de 1 à 12 voix, de son célèbre *Miserere*, il a laissé des *cantates* de chambre pour voix seule d'une aussi grande perfection, avec alternance d'*arie* et de récitatifs, un *Requiem burlesque latin et francais.*

Carissimi n'était pas le seul à avoir renouvelé le style religieux en Italie; à ce mouvement prirent part **Viadana** († 1627), auteur de *Concerti ecclesiastici* à une ou plusieurs voix et orgue (1602-1609), puis les Vénitiens Monteverdi, Cavalli, **Legrenzi** (1626-1690), les Napolitains **Stradella,** l'auteur de l'oratorio *Saint Jean-Baptiste,* qui mourut assassiné à Gênes en 1681, **A. Scarlatti** (vingt messes, deux cents psaumes, nombreux oratorios), son élève **F. Durante** (1684-1755), **Pergolèse,** déjà cité, auteur d'un célèbre *Stabat,* de messes, de motets, de cantates qui connurent de grands succès, enfin, le Romain Pasquini. De ces maîtres, **Durante**, qui sut allier

dans ses *Messes*, ses *Psaumes*, ses *Lamentations*, la souplesse de la mélodie napolitaine au contrepoint rigoureux de l'école romaine, paraît être le plus profond; il eut une influence considérable sur l'évolution de la musique religieuse au XVIII^e^ siècle, de même que le Vénitien **Vivaldi**, auteur de messes, de motets, d'oratorios qui ont servi d'exemples à Bach autant que les admirables cantates d'A. Scarlatti.

## la France

L'opéra classique en France n'avait pas été sans subir fortement, au XVII^e^ siècle, le nouveau goût, les procédés, le style en faveur outre-monts. La musique religieuse, dans la seconde moitié du siècle surtout, semble avoir, sinon suivi une route différente, du moins ouvert la voie à un genre sensiblement éloigné de la cantate et de l'oratorio, genre qui fleurira en France jusque sous le premier Empire : le *grand motet* avec solistes, chœurs, instruments et interludes symphoniques. Si **Nicolas Formé** (1567-1638), maître de chapelle de Louis XIII, puis Auxcousteaux, Bournonville, Cosset, Boesset, **Bouzignac** et d'autres restent fidèles encore à la polyphonie *a cappella*, voici, à l'instant où Lully compose ses grands motets, les partisans de la nouvelle formule : Et. Moulinié, Expilly, Veillot, Mignon et, surtout, les sous-maîtres de la chapelle royale **Pierre Robert** (vers 1618-1699, 24 motets à 2 chœurs), **Henri Du Mont** (1610-1684), auteur de nobles motets lyriques à deux chœurs et instruments, et de 5 *Messes* en « plain-chant musical », de petits motets à 2, 3, 4 voix sur basse continue, artiste qui s'inspire encore parfois dans ses *Cantica sacra* de la tradition des anciens maîtres. Contrairement à Lully, Robert et Du Mont, qui appartiennent à la musique du roi, **Marc-Antoine Charpentier**, ancien élève de Carissimi, fut le musicien attitré de M^lle^ de Guise, puis des jésuites, du dauphin, du duc d'Orléans, enfin de la Sainte-Chapelle du Palais. Il se fait le défenseur d'un langage plus coloré, plus humain et tourmenté, qui s'enrichit de formules harmoniques ou mélodiques empruntées à l'Italie. Auteur de cantates, d'histoires sacrées (ou oratorios), de huit messes concertantes, de *Te Deum*, *Magnificat*, de *Leçons de ténèbres* et de motets, dont la nouveauté est à l'égal de la grandeur, il apparaît comme l'un des génies les plus personnels de la fin du XVII^e^ siècle. A ses côtés d'abord, puis à sa suite, le surintendant de la musique

illustrations pour une édition posthume (1757) du *Stabat Mater* de J.-B. Pergolèse. *Bibliothèque de Versailles. Phot. Larousse.*

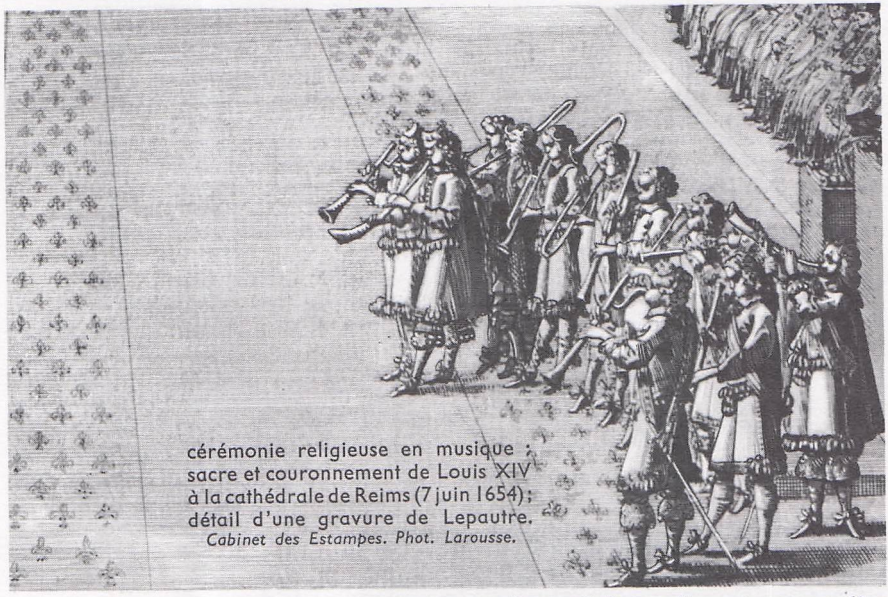
et le sous-maître de la chapelle du roi, **Michel R. Delalande** (1657-1726), fait du motet religieux un tout d'une réelle puissance expressive et dramatique, dont l'orchestre est souvent traité indépendamment des voix, dont les chœurs décoratifs sont écrits non plus en accords plaqués, à la manière de Lully, mais avec des « artifices de contrepoint », et dont l'exécution tout au long de la messe transforme celle-ci en un véritable *concert spirituel*. Ainsi certains motets comme le *De profundis*, le *Usque quo*, le *Miserere*, le *Beati omnes* se placent-ils au sommet de la production française, pour la vigueur, l'éclat de leur écriture polyphonique, la poésie de certains récits, la souplesse mélodique de leurs duos, de leurs trios. L'envolée de certains chœurs annonce déjà Haendel. L' « italianisme » d'un Charpentier comme d'un Delalande trouve sans doute sa source dans les motets de **Lorenzani**, qui fut maître de la musique de la reine de 1679 à 1683. Après Delalande

il faut citer : **A. Campra** *(Cantates, Motets [O Dulcis Amor], Requiem, Te Deum)*, **Nicolas Bernier** (1664-1734), maîtres de musique à la chapelle royale *(Cantates, Motets [Confitebor tibi])*, **Henri Desmarest** († 1741), **Sébastien de Brossard** (1654-1730), auteur d'un célèbre *Canticum eucharisticum*, **Jean Gilles** (1668-1705), auteur de motets, d'un *Te Deum*, et d'une messe de *Requiem*. Des *motets* d'une pénétrante émotion ou d'une fière envolée ont été également composés par **F. Couperin** *(Motet de sainte Suzanne)*, des *Elévations*, ainsi que trois émouvantes *Leçons de ténèbres*. A la tradition « versaillaise » se rattachent **Henri Madin** († 1748) et **Esprit Blanchard** (1696-1775), dont le *Magnificat* connut la célébrité.

## l'Allemagne

Ici s'impose le Thuringien **H. Schütz** (1585-1672), qui a travaillé avec G. Gabrieli. Maître de chapelle à Dresde, il était retourné en Italie en 1628, séjourna plusieurs fois à Copenhague. Il a surtout écrit pour l'église *(Cantiones*

*sacrae*, *Symphoniae sacrae)*, a transformé toute la musique religieuse allemande en y appliquant les règles du nouveau style monodique et dramatique puisées par lui en Italie; il doit être considéré comme le créateur de l'oratorio allemand. Ses *Concerts spirituels* sont des cantates où alternent voix, chœurs et interludes pour instruments d'orchestre. Musicien d'un surprenant réalisme, il use du récitatif avec mesure, ne dédaigne pas le dialogue, sait être grand, rude même, mais aussi profond et lyrique. On lui doit, en outre, un *Oratorio de Noël*, un *Oratorio de Pâques*, des motets, psaumes, chants spirituels, les *Sept Paroles du Christ*, et quatre *Passions* d'une réelle puissance dramatique, qui annoncent déjà l'art de Bach. — La cantate d'église brille encore en Allemagne avec **H. Schein, Hammerschmidt** († 1675), **Tunder** († 1667), **J. R. Ahle** († 1673), **J. Sebastiani** († 1683), **Erlebach** (1657-1714), musicien vibrant, déjà cité, qui a pratiqué un art profon-



cérémonie religieuse en musique : sacre et couronnement de Louis XIV à la cathédrale de Reims (7 juin 1654); détail d'une gravure de Lepautre. *Cabinet des Estampes. Phot. Larousse.*

dément expressif et émouvant. La musique religieuse s'honore encore d'un grand nom, celui du Danois **Dietrich Buxtehude** (1637-1707), organiste de la Marienkirche de Lübeck. Celui-ci a laissé, pour les concerts qu'il organisait le soir dans sa paroisse *(Abendmusik)*, toute une série de cantates écrites dans l'intention évidente d'attirer le peuple à la musique : toutes œuvres où s'imposent la fermeté du style, la richesse du discours musical, une imagination parfois débordante, une orchestration souvent très recherchée.

## la péninsule Ibérique

Elle ne connaît plus les compositeurs ardents du XVI[e] siècle, mais d'excellents polyphonistes subsistent, maîtres de chapelle attachés aux grandes cathédrales ou aux abbayes. Ainsi brillent à Madrid M. Romero († 1647), Patino, à Valence Aguilera de Heredia, B. Comes, G. Baban, à Barcelone Juan Pujol. Mais très tôt le « pédantisme conservateur et l'italianisme décadent » sapent cette école encore pleine de vie. Le style d'opéra envahit la musique religieuse.

# III. la musique instrumentale

Son renouvellement au XVII[e] siècle n'est pas une des moindres originalités de cette période. Les formes nées au XVI[e] siècle se fixent dès lors : à chaque instrument correspondent maintenant certains cadres dont on ne saurait plus se passer; le luth, le violon, le clavier (orgue ou clavecin) ont alors pris le pas sur les autres instruments, et leur structure impose aux compositeurs certains procédés d'écriture; l'influence de la danse est très nette aussi en ce siècle; dans tout l'Occident, la mélodie accompagnée expressive va tendre à l'emporter victorieusement sur la polyphonie traditionnelle. La suite, la sonate, la canzone, le concerto (v. plus haut) sont les premières formes à profiter ici et là de ces conquêtes.

## l'Italie

Le XVI[e] siècle fut ici le siècle de l'orgue, le XVII[e] sera celui du violon.

**L'orgue** italien, instrument assez réduit, mais dont les Antegnati, facteurs de Brescia, avaient fait un lumineux chef-d'œuvre au XVI[e] siècle, ne connaît au XVII[e] siècle qu'un grand nom : **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643). Organiste de Saint-Pierre de Rome, il paraît s'être initié à la musique flamande, et a été considéré comme le plus grand virtuose de son temps. Maître de Froberger, par lequel son art sera diffusé en Europe, il a laissé pour son instrument des *toccate*, *canzone*, *ricercari*, *partite*, et un livre célèbre, connu sous le nom de *Fiori musicali* (1635), que Bach prit le soin de recopier en entier de sa main et dont la saveur, les lignes plastiques et poétiques, le pittoresque aussi nous renseignent sur la science et la mysticité de leur auteur. Dans ses *canzone*, ses *toccate*, ses variations pour clavecin, Frescobaldi recherche la diversité, le rythme, la liberté. Il s'y montre un improvisateur d'une mobilité, d'une intelligence rares.

Dans la seconde moitié du XVII[e] siècle en Italie, un artiste brillant, organiste de Sainte-Marie-Majeure à Rome, s'affirme comme le grand maître du clavier : **B. Pasquini** (1637-1710), qui a laissé des sonates pour un ou deux clavecins et a introduit en Italie la *suite de danses* française.

Le **violon** cependant s'impose en roi dès la seconde moitié du XVII[e] siècle.

Il tire son origine de la *viole* et de la *lyre*, instruments à archet, en faveur au Moyen Age. La viole, qui avait une caisse de résonance à fond plat et trois, quatre, cinq ou six cordes, a donné naissance à différents modèles, la *viola di braccio*, la *basse de viole* ou *viola di gamba*

Nicolas Tournier (1604-1670)
basse, clavecin, violon, luth

N. Bonnart (1637-1718),
« le Harpiste »

Antoine Watteau (1684-1721)
archiluth

École française, XVIII[e] s.
guitare

— type le plus répandu —, le *pardessus de viole*. La **lyre**, qui paraît dès le XV[e] siècle, pouvait également affecter plusieurs formes : *lira di braccio* (5 à 7 cordes), *lira di gamba* (12 cordes). Les premiers violons remontent au début du XVI[e] siècle. Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, l'instrument (qui dès ces époques sera prolongé vers le grave par la *quinte de violon*, futur *alto*, puis la *basse de violon*, futur *violoncelle*) va être porté par les luthiers Guarneri, Amati, Stradivarius, à un haut degré de perfectionnement. (La *lira* disparaîtra dès le milieu du XVII[e] siècle devant le violon; la *lira di gamba* ou *basse de viole*, au milieu du XVIII[e], devant le violoncelle.)

Le violon excelle dans les *soli ;* la *sonate* de chambre paraît un cadre pratique pour le bien mettre en valeur. La musique de chambre prend alors avec lui toute son importance. Y brillent d'abord Salomone Rossi, Biagio Marini († 1665), puis **G. Legrenzi,** dont les sonates, d'un accent généreux et d'une couleur vive, ont contribué à stabiliser la forme, **G. B. Vitali** († 1692), auquel *sonate* et *partite* pour plusieurs instruments valurent une juste renommée, **G. B. Bassani** († 1716), à qui l'on doit une suite de cantates, des *sonates d'église*, qui annoncent celles de Corelli. **G. Torelli** († 1709), qui fut un des créateurs non pas tant du *concerto grosso*, dont l'orchestre dialogue avec le *concertino* de trois ou quatre intrumentistes, que du *concerto* pour violon seul et orchestre. Les premiers chefs-d'œuvre

Nicolas Bonnart,
« le Maître à danser », « le Flûtiste »

Nicolas Arnoult (fin XVII[e] s.)
clavecin

*Phot. Archives, Arsicaud et fils, Bulloz, Larousse.*

dans le genre de la sonate sont dus à **Arcangelo Corelli** (1653-1713), un virtuose bolonais qui vécut à Rome, et qui composa quarante-huit sonates à trois, douze sonates pour violon seul et basse continue, douze *concerti grossi* pour deux violons et violoncelle concertant. Il a contribué à fixer le cadre de la sonate classique. Ses œuvres, qui exigent de la part de l'interprète une habileté rare, valent surtout pour leur logique, leur équilibre sonore, leur caractère didactique, car l'auteur « a su discerner ce qui convenait au génie propre de l'instrument ». Ainsi Corelli, auquel en appelèrent nombre de virtuoses italiens comme de virtuoses étrangers, apparaît-il comme le chef de toute l'école moderne de violon.

A sa suite, le Vénitien **Antonio Vivaldi** (1678-1741), maître de chapelle, prêtre, chef d'orchestre et professeur de violon à la Pietà de Venise (1703 à 1740), a laissé, outre 45 opéras et oratorios, 23 *sinfonie*, 75 sonates à 2 et à 3, 454 *concerti*, où il adopte la division : *allegro*, *lento*, *allegro*, où il parle un langage coloré, et où il se montre d'une inépuisable verve. De même qu'il a rénové le *concerto grosso* par les rythmes dont il le fait continuellement rebondir, de même ce créateur de vie a donné aux trois temps d'un *concerto* pour soliste une empreinte d'une incontestable grandeur (la *Stravaganza*, *les Saisons*, l'*Estro armonico*). Celui dont Bach a transcrit pour le clavier plusieurs concertos se place au tout premier rang parmi les compositeurs que leur science de l'instrumentation, leur fantaisie, leur génie lyrique signalent à notre admiration. **T. Albinoni** (1671-1750) est l'auteur d'une centaine d'œuvres instrumentales brillantes.

A côté du violon, le *luth* est encore cultivé en Italie au XVII^e siècle, bien qu'il décline à cette époque; il est toujours réservé aux airs de danses exécutés sous forme de suites (Piccinini, Fontana, Castaldi) ou bien sert à accompagner les chants : ce dernier rôle revient plutôt maintenant au *théorbe* (avec Albergati, Ruggeri, Corelli) ou *chitarrone* (luth grave).

## la France

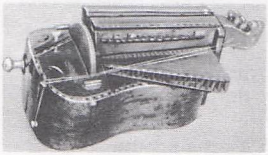
Ici, une aussi riche école instrumentale est en voie de formation depuis la fin du XVI^e siècle; mais le luth, le clavecin et l'orgue paraissent d'abord l'emporter sur les instruments solistes à cordes.

En effet, le violon, la viole de gambe n'ont encore dans la musique qu'une place de second ordre. Ils servent à faire danser. Le violon a fait ici son apparition vers 1530-1540. Rares sont les artistes qui, à l'instar de **Claude Le Jeune, Guillet,** de **Du Caurroy,** composent des *fan-*

« Joueuse de tympanon » automate de Rœtgen et Kintzing.
*Conservatoire nat. des arts et métiers, Paris. Phot. du musée.*

Nicolas Bonnart
*de gauche à droite :*
joueurs de viole,
d'angélique
et de flûte à bec

*ci-dessous :*
vielle à roue, XVIII[e] s.
*Musée nat. du Conservatoire de musique, Paris. Phot. Larousse.*



*taisies* à quatre ou cinq voix pour « les instruments », violes et violons (fantaisies où déjà se fait jour un style nouveau). Les « bandes de violons » des rois Louis XIII et Louis XIV se font entendre durant les ballets : avec Lully, l'orchestre prend part au drame, il exécute des *ouvertures* et des *suites* de danse, dont certaines sont parvenues jusqu'à nous.

La forme *suite* est, en effet, cultivée en France dès le début du XVII[e] siècle : si les violonistes l'exploitent avec prédilection, ce sont les **luthistes** qui semblent en avoir fixé le cadre. Ceux-ci connaissent depuis la fin du XVI[e] siècle une vogue extraordinaire. *Le Trésor d'Orphée* d'**A. Francisque** († 1605) présente ainsi un certain nombre de danses, de branles transcrits pour le luth; de même le *Thesaurus* (1603) de **J.-B. Bésard,** de même le *Secret des Muses* (1618) de **N. Valet.** Durant les ballets de cour, le luth ne sert d'ailleurs pas uniquement à rythmer des danses; il accompagne la voix. Les airs de cour avec luth publiés par **G. Bataille,** ceux d'A. Boesset nous émeuvent par leur charme, leur préciosité aussi... Mais, dans la musique de luth, se distinguent de bonne heure les deux **Gaultier** : Ennemond († 1651) et Denis (1603-1672). Celui-ci a laissé un recueil de quatre *Suites,* comprenant chacune un prélude, une pavane, une série de courantes, une sarabande : c'est un coloriste qui attache de l'importance à la variété des tonalités, notamment dans sa *Rhétorique des dieux.* A côté de lui, citons les luthistes Pinel, Mézangeau, Du But, J. Gallot, Perrine, **Ch. Mouton** (vers 1626-vers 1699), dont les pièces expressives tendent à la « peinture des caractères ». Le *théorbe,* ici aussi, à la fin du XVII[e] siècle, remplace le luth (François Campion). Quant à la guitare, elle est touchée, à cette époque, par **Robert de Visée,** chantre du roi (vers 1650-vers 1725), élève de l'Italien F. Corbetta.

Aux luthistes, les **clavecinistes** et organistes empruntent également la forme *suite,* et certains procédés d'écriture, comme arpèges, « brisures », ornements, préludes sans mesure... **Jacques Champion de Chambonnières** († 1672) est un des fondateurs de l'école de clavecin en France. Ses pièces descriptives, ses danses attirent par leur rythme enjoué, leur simplicité d'allure, et leur grâce... un peu raidie. **Louis Couperin** († 1661), son disciple, est plus profond et divers, plus expressif, et il sait atteindre à une vraie grandeur dans le prélude libre, la pavane ou la chacone. A ses côtés, **J.-H. d'Anglebert** († 1691), « ordinaire de la chambre du Roy pour le clavecin », **Nicolas Lebègue** († 1702), organiste de Saint-Merri, **J.-N. Geoffroy** († 1694) se font les créateurs d'une esthétique nouvelle, fidèle à la *suite.* Après eux, le clavecin trouve encore en **Marchand** (1669-1732), **J.-F. d'Andrieu** († 1738), organistes de la chapelle royale, **A. Dornel, E. Jacquet de La Guerre** († 1729), **L.-Nicolas Clérambault** (1676-1749), organiste de Saint-Sulpice, **N. Siret,** organiste de Troyes, **Gaspard Le Roux** († 1710?), **Ch. Dieupart** († 1740), des serviteurs habiles, des virtuoses éblouissants qui écrivent pour l'instrument des suites légères, où se mêlent également espièglerie et préciosité, influences françaises et italiennes.

Leur contemporain, **François Couperin le Grand** (1668-1733), fils de Charles, neveu de Louis (ceux-ci originaires de Chaumes-en-Brie), et, comme ce dernier,

organiste de Saint-Gervais, pourrait à lui seul résumer au début du XVIIIe siècle toute l'histoire de la musique de clavecin en France. Né à Paris, élève de Thomelin († 1693, organiste de la chapelle royale), il est organiste du roi et considéré, à côté de Marchand, comme le plus habile virtuose du clavier. C'est qu'en effet il est « doué d'un génie spécial du clavecin ». Ses quatre *Livres* de pièces pour clavecin (1713, 1716, 1722, 1730) sont composés de *Suites* auxquelles il donna le nom d'*Ordres*. Il a été maître de clavecin des Enfants du Roi.

Couperin s'inspire de la tradition française, mais il connaît pour l'avoir étudiée l'œuvre de Corelli, et son désir est ici d'allier le goût français au goût italien. Son œuvre si multiple, où il trace une série de portraits, et illustre des saynètes, des actions, est celle d'un prestigieux magicien qui sait peindre la nature et les hommes, qui brille par un équilibre souverain, une élégance raffinée, une sûreté de touche, une concision qui ne sont pas toujours le fait de la musique italienne. A cela s'ajoutent le charme, la fantaisie, l'émotion discrète, la tendresse parfois, souvent la mélancolie et toujours l'esprit le plus français.

Après lui, et du fait de la descendance de son cousin germain Nicolas Couperin (1680-1748), l'illustre dynastie survivra jusqu'au milieu du XIXe siècle : tous ses membres se succéderont à la tribune de Saint-Gervais.

C'est qu'en effet clavecinistes et **organistes** ne font qu'un à cette époque, et tous les artistes ici cités ont aussi écrit pour l'orgue. Le cadre de leurs compositions, préludes, récits, dialogues, ils l'empruntent à la suite, mais aussi à cette suite religieuse, cette suite d'un autre genre qu'est la *messe*. Les artistes précités ont surtout laissé pour l'orgue des pièces de concert, d'un faire habile, où prime la mélodie, où le compositeur se plaît à mettre en valeur les différents plans sonores, les jeux, les timbres de l'instrument. Mais à côté d'eux, voici quelques personnalités plus fortes au XVIIe siècle et qui écrivent véritablement pour le grand orgue d'église, instrument que les facteurs de Héman, P. et A. Thierry, R. Clicquot ont alors porté à son apogée. C'est ainsi que **Jehan Titelouze** (1563-1633), chanoine et organiste de la cathédrale de Rouen, a laissé une série de versets d'un style décoratif et d'une rigoureuse polyphonie sur les grandes hymnes de l'Eglise et pour le *Magnificat ;* **Louis Couperin,** des versets grégoriens humanisés par la connaissance poétique qu'il avait de Frescobaldi; **Roberday** († avant 1672), des fugues graves d'une intéressante variété; **J. Boyvin** († 1706), de belles suites religieuses sur les huit tons de l'Eglise; **N. Lebègue,** trois livres de suites, de versets, d'offertoires, de symphonies et des noëls; **G. G. Nivers** († 1714), trois livres de suites, dont un de versets pour les messes et les hymnes; **N. de Grigny** († 1703), organiste de Reims, artiste d'un lyrisme persuasif, mort à trente-deux ans, une messe et des versets pour cinq hymnes *(Récit de tierce en taille) ;* **André Raison,** huit messes (1687); **L. Marchand,** plusieurs livres; **P. Du Mage** († 1751), un livre d'orgue brillant. C'est chez ces artistes que s'élabore en France le grand style de l'orgue. A cette liste, il faut joindre les deux magnifiques *Messes à l'usage des couvents* et *des paroisses*, signées par **F. Couperin le Grand** en 1690, les noëls variés de P. d'Andrieu († 1733) et le livre d'orgue de son neveu, J.-F. d'Andrieu (v. p. 75).

Pièces qui se ressentent déjà de l'influence italienne, car nous savons par Sébastien de Brossard (le premier auteur français d'un *Dictionnaire de musique*, 1703) que, dès la dernière décennie du XVIIe siècle, les organistes parisiens composaient des *sonates à l'italienne* pour deux violons et basse continue, adoptant ainsi une forme qui allait marquer une étape nouvelle dans l'histoire du **violon** en France. Cette *sonate* fait son apparition en 1692 avec **François Couperin** : succession de danses, alternance de mouvements lents et rapides qui les rapprochent de la *suite* pour clavecin; sonate que Couperin amplifiera plus tard en ajoutant à plusieurs d'entre elles des *suites* pour instruments (*les Nations*, 1726); sonate qui donnera naissance aux œuvres de musique de chambre plus importantes composées par l'organiste de Saint-Gervais sous le titre de *Concerts royaux*, les *Goûts réunis*,

les *Apothéoses de Lully* et de *Corelli*, ensembles instrumentaux d'une heureuse diversité, en lesquels l'auteur sait allier avec aisance et force l'architecture et la grâce françaises à la symétrie, à la mélodie et à l'harmonie italiennes. Après Couperin, il y a lieu de citer encore les recueils de pièces pour violon de S. de Brossard, d'Elisabeth Jacquet de La Guerre, les sonates de **F. Duval** († 1728), **J.-F. d'Andrieu, J.-B. Senallié** († 1730), celles de **J. F. Rebel** († 1747), qui utilise déjà le procédé de la *double corde* et qui annonce la grande école classique française du violon. Toutes ces œuvres sont jouées à la Cour par quelques grands virtuoses dont le plus célèbre est **J.-B. Anet** (1676-1755).

A côté du violon subsiste quelque temps en France la viole — surtout la basse de viole (servie par des maîtres comme **A. Forqueray** [1672-1745], **Marin Marais** [1656-1728], auteur de 5 livres de pièces de 1 à 2 violes) —, avant de disparaître au milieu du XVIII[e] siècle. **Couperin** a laissé des *Pièces* pour une ou deux basses de viole, d'une écriture apparentée à celle de Bach (1728).

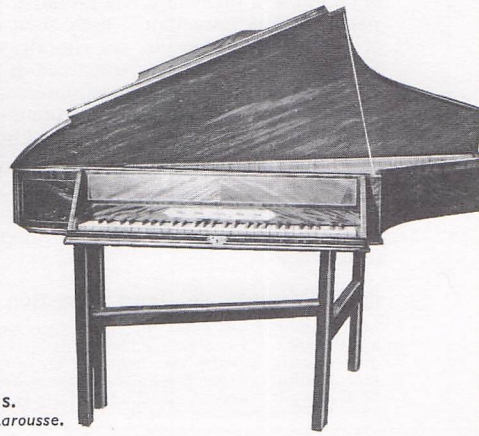
## pays germaniques et Pays-Bas

Comme en Italie, comme en France, comme en Angleterre où brille Purcell, les Allemands composent des *suites* pour instruments à cordes, à vent, des *sonates* pour violon. La suite de danses doit son développement au début du siècle au cantor de Saint-Thomas de Leipzig, **H. Schein** (1586-1630), à **M. Franck** († 1639), à l'organiste de Halle, **S. Scheidt.** Puis quelques pièces libres, ou *symphonies,* viennent, grâce à **Schmelzer** († 1680), musicien de la cour de Vienne, grâce à **Rosenmüller** († 1684), musicien de la cour de Wolfenbüttel, imprégné d'effluves italiens, enrichir et vivifier cette succession de mouvements rythmés, qui portaient à la longue à une certaine monotonie. Sous l'influence de la suite française et de l'ouverture de Lully, avec **G. Muffat** (1653-1704), **Erlebach** († 1714), Kusser (1660-1727), qui furent les disciples du maître parisien **Fischer** († 1746), la musique d'orchestre s'achemine lentement vers la symphonie.

A la même époque, l'Allemagne connaît d'étonnants virtuoses du violon, tels **N. A. Strungk** († 1700), **J. P. von Westhoff** († 1705). Les sonates pour l'instrument à cordes n'ont pas l'originalité de celles d'outre-monts, qui continueront ici à être tres appréciées. Cependant, il faut citer l'éblouissant badinage et le pittoresque des *scherzi* pour violon solo et basse continue de **J. J. Walther** († 1717), les belles sonates à trois de **J. P. Krieger,** les sonates fantaisistes de **H. von Biber** (1644-1704), artiste qui mit à la mode la sonate pour violon seul sans accompagnement, et le procédé de la *scordatura,* qui consistait à faire varier « l'accord du violon pour obtenir de nouvelles combinaisons harmoniques ».

Le luth est toujours en honneur, et ceux qui en jouent subissent encore l'influence française, tel le Silésien **Reusner** († 1679), qui a composé pour son instrument des suites de danses, tel **J. Bittner.** Souvent même le luth se mêle à d'autres instruments dans des *partien*

épinette (1776). *Galpin Society, Londres.*



clavicorde hollandais, XVIII[e] s.
*Musée des Arts décoratifs, Paris. Phot. Larousse.*

ou des *concerts*. Les instruments à vent ne perdent pas leur droit dans ces derniers : un **J. C. Petzold** (1639-1694) enrichit leur répertoire pendant près de vingt-cinq ans, de même que Schmelzer introduit trombones et trompettes dans ses *Sonates*.

L'école de **clavecin** et d'**orgue** des Pays-Bas, comme de l'Allemagne, est dominée au début du XVII^e siècle par la haute figure de l'organiste d'Amsterdam, **J. P. Sweelinck** (1562-1621), qui semble n'avoir pas méconnu le style vénitien, mais qui s'est aussi inspiré de l'école de clavier anglaise. Celui qu'on a surnommé « le faiseur d'organistes » devait donner à ses disciples le goût du contrepoint, de la fugue, du choral, de la fantaisie en écho et de la variation. Son élève, **S. Scheidt** (1587-1654), l'organiste de Halle, semble le continuer, qui a écrit pour le clavecin et surtout pour l'orgue, sous le nom *Tabulatura nova*, une suite de fantaisies, chorals, toccate, fugues, où il se montre un grand partisan de la variation. Il a également traité à l'orgue le choral protestant. De cette école doivent être rapprochés les organistes de Hambourg : **H. Scheidemann** († 1663) et **J. Praetorius** († 1651), **J. Reinken** († 1722), l'organiste de Wolfenbüttel, **M. Schildt** († 1667), puis **G. Boehm**, l'organiste de Lunebourg († 1733), tous auteurs de chorals variés ou ornés, **Nicolas Bruhns** (1665-1697), qui était aussi un virtuose du violon.

**J. Froberger** (1616-1667), organiste de l'empereur, incarne une tout autre école. C'est un cosmopolite qui passe de Rome — où il côtoie Frescobaldi — à Vienne, puis en Hollande, à Paris (1652), et Londres. Ses toccate, ses fantaisies pour orgue sont de libres et hardies improvisations toutes vénitiennes, tandis que ses *suites* pour clavecin ont quelque chose de l'élégance et de la simplicité françaises. A la cour de Vienne également, l'organiste **A. Poglietti** († 1683) s'amuse sur le clavecin à une musique pittoresque ou à programme. Elève de Carissimi à Rome, **J. K. von Kerll** (1627-1693), organiste de l'empereur, est plus grave dans ses « toccate, canzones et autres sonates » destinées à l'orgue aussi bien qu'au clavecin. Le Savoyard **G. Muffat**, disciple de Lully et de Pasquini, mêle dans ses suites, ses toccate, ses fugues, styles italien et français. **J. Pachelbel** (1653-1706), originaire de Nuremberg occupe tour à tour des postes d'organiste à Vienne, Eisenach, Erfurt, Stuttgart, Gotha, et dans sa ville natale. Maître profond, dont le style varié et l'écriture solide disent la science, il s'affirme à l'orgue (toccate, chorals, chacones) et au clavecin (suites) comme l'un des prédécesseurs immédiats de Bach. On en pourrait dire autant de **Buxtehude**, l'organiste de Lübeck, virtuose étincelant que Bach ira spécialement entendre et qui, à la suite de son prédécesseur **Tunder**, traite le choral à la manière d'une fantaisie, et nous livre son tempérament débordant, parfois même romantique, mais aussi mystique, dans ses chacones, ses préludes et fugues, sa passacaille, ses chorals. On retrouvera la même fougue, la même générosité dans les pages somptueuses de son contemporain **J. Cabanilles** (1644-1712), organiste de Valence, le représentant le plus brillant d'une phalange d'organistes espagnols qui a pourtant connu depuis Cabezón des maîtres tels que Cererols, Oxinaguas, Clavijo, Verdugo, Lopez.

Au même instant, et alors que ces organistes annoncent l'œuvre d'orgue de Bach, **J. Kuhnau** (1660-1722), prédécesseur de ce dernier à Leipzig comme cantor de Saint-Thomas, crée pour le clavecin la sonate moderne en quatre mouvements, et, dans ses *sonates bibliques*, se montre un des précurseurs de la musique à programme.

## dans l'attente de Jean-Sébastien Bach

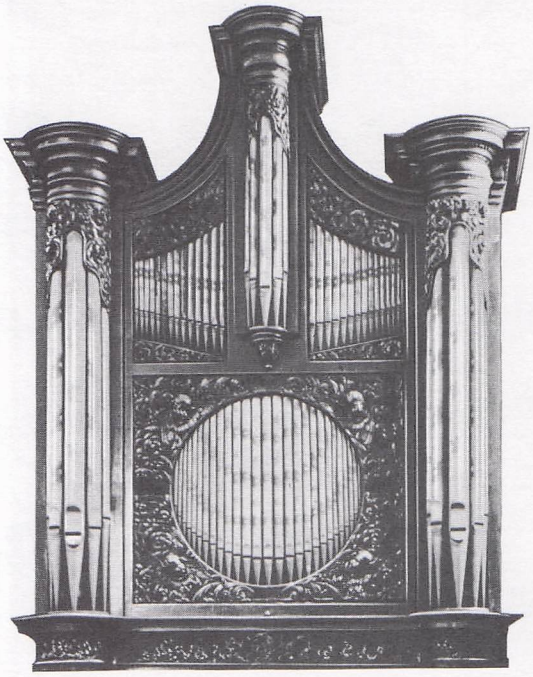
Les pages qui précèdent disent la place éminente tenue par les musiciens du XVII^e siècle appartenant aux écoles allemande, italienne, anglaise, française et espagnole. Ces maîtres apparaissent comme les créateurs du langage moderne qui s'imposera, vingt ans plus tard, à l'attention des présymphonistes et des classiques. A la tête de cette cohorte, le chapitre suivant placera J.-S. Bach, un musicien qui résume l'effort de plusieurs générations dans le domaine vocal et instrumental. Bach apparaîtrait donc comme un merveilleux para-

chèvement de ce XVII[e] siècle hier encore ignoré et qui pourrait bien être le plus grand siècle de l'histoire de la musique, puisque c'est lui, et lui seul, avec ses trois ou quatre générations d'artistes, qui a non seulement assuré la transition entre le monde de la polyphonie déclinant et celui du classicisme montant, mais qui, par ses recherches et ses découvertes sur le terrain des formes comme sur celui de la tonalité, a permis l'éclosion de ce classicisme sans quoi nous n'aurions jamais eu Bach, Leclair, Telemann, Haydn et Mozart.

Le XVII[e] siècle de Monteverdi, de Frescobaldi et de Carissimi, le XVII[e] siècle des Gaultier, des Couperin, de Lully, de Delalande et de Charpentier, le XVII[e] siècle de John Blow, de Sweelinck et de Purcell, le XVII[e] siècle de Cabanilles, le XVII[e] siècle de Schein, de Scheidt et de Schütz ne doit-il pas être tenu, à l'heure où la polyphonie s'éteint, comme un creuset où viennent s'élaborer toutes les réformes, où viennent prendre naissance des éléments aussi révolutionnaires que la basse chiffrée, la fugue instrumentale, la sonate à 3, le concerto pour soliste, l'opéra, le motet concertant, l'allégro à deux thèmes?

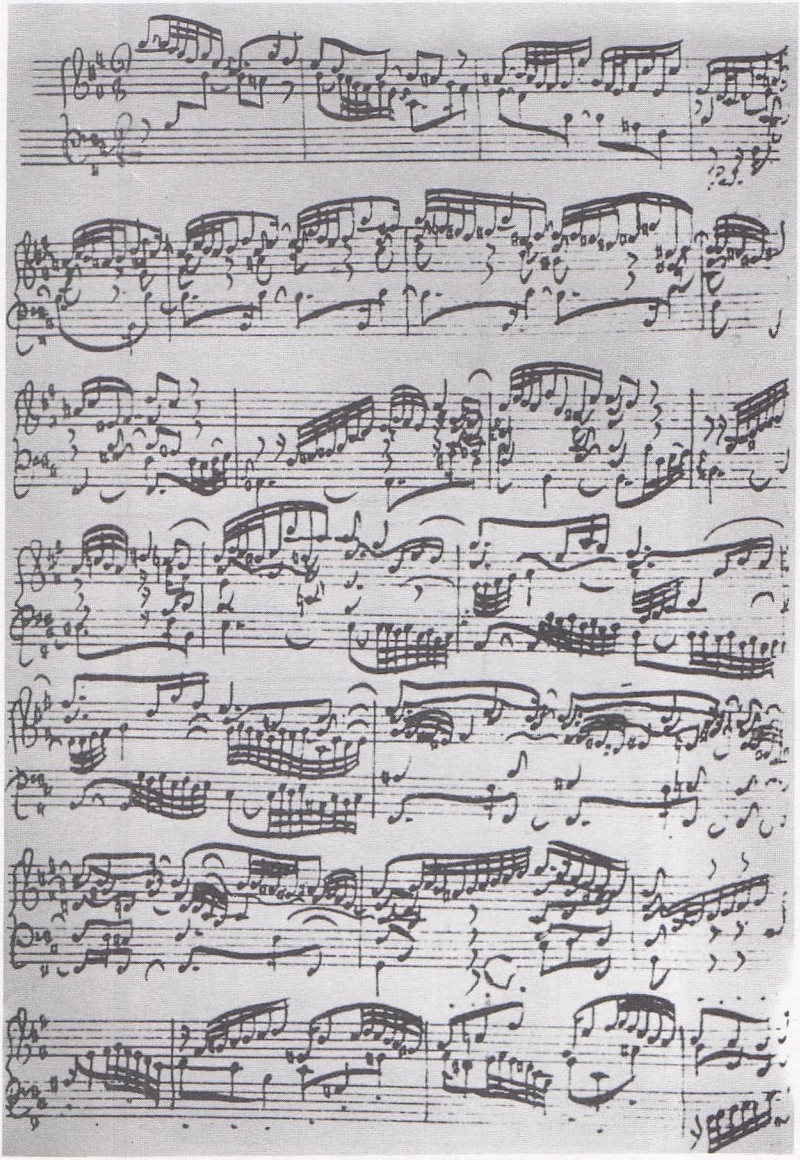
Contrairement à certaines données qui ont eu cours pendant fort longtemps, le XVII[e] siècle n'apparaît pas seulement comme la juxtaposition d'écoles nationales étanches et qui s'ignorent, mais comme une époque privilégiée qui a favorisé les contacts les plus divers entre les artistes et qui a été le témoin d'une interpénétration spirituelle et technique, portant en elle l'avenir. Voici des Italiens qui viennent travailler en France ou se faire entendre chez nous; voici des Allemands qui prennent des leçons de Lully; voici des ultramontains qui séjournent en Flandre, des Anglais sur le continent, des Danois qui descendent vers la péninsule italienne, des Vénitiens qui partent pour la Russie, des Parisiens que l'on trouve à Londres, Bruxelles, Rome, Madrid, Celle. C'est assez dire combien des rapports étroits se nouent entre ceux qui parlent le même langage des sons et qui, sans abdiquer les caractères originaux de l'école nationale à laquelle ils appartiennent, cherchent toujours à s'enrichir auprès de l'étranger.

Le génie de Bach s'imposera de réaliser la synthèse entre ces écoles et ces idiomes qui déjà tentaient de fusionner.



orgues de l'église "All Hallows Barking", Londres, XVIII[e] s., construites par R. Harris, détruites avec l'édifice en 1944

PHM 46



page autographe de Jean-Sébastien Bach " Prélude et fugue en *si* mineur pour orgue ". *Heyer Museum, Cologne. Phot. du musée*

# 6

# POLYPHONIE ET MONODIE : L'ÉQUILIBRE AU XVIII[e] SIÈCLE de Jean-Sébastien Bach à Mozart

**J.-S. Bach, Haendel — la musique dramatique : Rameau, Gluck — la musique instrumentale : D. Scarlatti; la naissance de la symphonie en Allemagne, en France et en Italie; J.-M. Leclair; Haydn, Mozart**

Trois traits caractérisent en musique le XVIII[e] siècle.

Cette période vit encore sous le signe de l'art italien, plus particulièrement de l'opéra napolitain, du *bel canto*, que nous avons défini ci-dessus : l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne surtout, la France souvent, empruntent à l'Italie ses formules, lui demandent des leçons d'écriture, s'annexent ses moyens expressifs, sa virtuosité, sa facilité, ses découvertes. D'autre part, les formes musicales nées au XVII[e] siècle, comme la sonate, l'opéra, le concerto, voient leur cadre se fixer définitivement, parfois même s'amplifier au point de susciter l'éclosion de formes nouvelles, comme la symphonie, l'opéra-comique, l'opéra bouffe, l'opéra réformé de Gluck.

Enfin, et pour la première fois dans l'histoire de la musique, malgré le prestige qu'exerce encore l'Italie en Europe, c'est l'Allemagne du Nord et du Sud qui, dans la seconde moitié du siècle, après avoir profité par Milan et Vienne des apports constants dont la péninsule l'a enrichie, va peu à peu éclipser toutes les autres écoles. Un génie musical ouvre le siècle : J.-S. Bach; un génie le clôt, Mozart. Au XVIII[e] siècle, les pôles de la musique européenne doivent être cherchés à Naples, Milan, Vienne, Hambourg, Paris et Londres. Les grands courants empruntent les trajectoires : Naples-Rome-Milan, Milan-Vienne, Vienne-Leipzig, Vienne-Mannheim, Vienne-Hambourg, Mannheim-Paris, Hambourg-Londres, Paris-Londres, Milan-Paris. Et à la fin du XVIII[e] siècle resteront deux grands foyers : Paris et Vienne.

## I. Bach, Haendel

### Bach

**Jean-Sébastien Bach** (né à Eisenach en 1685, mort à Leipzig en 1750) était d'une famille originaire de Thuringe (entre autres son oncle, **Johann Christoph Bach** [1642-1703], organiste à Eisenach, a laissé de fort beaux motets, des chorals d'orgue, des cantates). Fils de Johann Ambrosius (1645-1695), un violoniste, musicien de cour à Eisenach, il perd ses parents de bonne heure, est élevé par son frère aîné Johann Christoph (1671-1721), un disciple de Pachelbel, et admis à Lunebourg au chœur du *Gymnasium* Saint-Michel, où l'art d'un G. Boehm lui est révélé. Après un voyage à Hambourg, où il a été entendre l'organiste Reinken, il passe quelques mois chez le prince de Saxe-Weimar en 1703 pour être ensuite nommé organiste à Arnstadt. C'est de là qu'il se rend à pied à Lübeck où l'attirent le jeu et l'art de Buxtehude. Organiste de Mühlhausen en 1707, l'année suivante

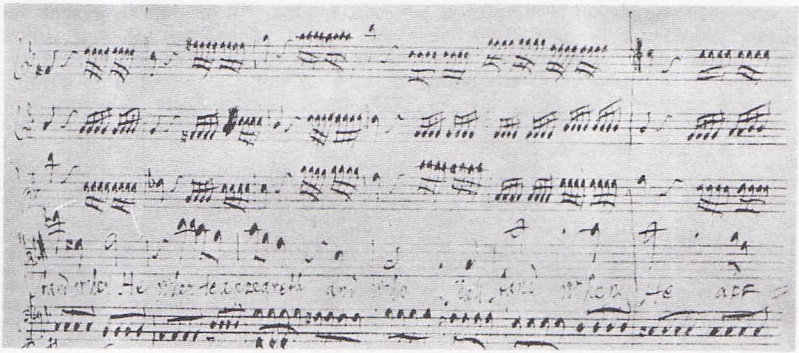
organiste à la cour de Saxe-Weimar, il part en 1717 pour Cœthen, auprès du prince d'Anhalt, où il compose ses *Concerts brandebourgeois* et le premier livre du *Clavier bien tempéré*. Après avoir perdu sa première femme, Maria Barbara Bach, il épouse, en 1721, Anna Magdalena Wülken. En 1723, il succède à Kuhnau comme cantor de Saint-Thomas de Leipzig, et conserve ce poste jusqu'à sa mort. Il fut frappé de cécité à la fin de sa vie.

Son œuvre multiple, qui représente un des plus hauts sommets de l'art, n'a pas été connue de son temps; sa réputation de virtuose du clavier fut surtout grande en Allemagne. C'est qu'en effet Bach a été par excellence le prince de l'orgue et du clavecin. Pour l'orgue, il a laissé toute une série de *Préludes et Fugues* d'une admirable polyphonie, des *Toccate*, six *Sonates* en trio, une *Passacaille et thème fugué* (vingt variations), enfin plusieurs cahiers de *Chorals*, poèmes profonds, tantôt décoratifs, tantôt intimes, où l'auteur a peut-être mis le meilleur de son cœur, sous une forme qui a toujours été en se renouvelant. Les *Partite*, les *Suites*, les quarante-huit *Préludes et Fugues* du *Clavier bien tempéré* (Bach était partisan du tempérament *égal*, pour l'accord du clavecin), les *Variations Goldberg* ont été écrits pour l'instrument à clavier et à cordes : autant de chefs-d'œuvre de clarté, d'équilibre, dans lesquels l'auteur semble se jouer des difficultés techniques les plus rares, en conservant à la musique tout son charme, son éclat, sa poésie. Mais là ne se borne pas son apport à la musique instrumentale du XVIII[e] siècle. Violoniste virtuose, il écrivit encore six sonates pour violon et clavecin, formant un tout d'une expressive polyphonie à trois voix, des sonates pour violon et basse continue, trois *partite*, et trois sonates pour violon seul, des concertos à deux, trois ou quatre clavecins, les grands et si nobles *Concerts brandebourgeois*, les étincelantes *Suites d'orchestre* (*Suite en ré*, d'où est tiré l'*Aria* célèbre), l'*Offrande musicale*, l'*Art de la Fugue*..., toutes œuvres témoignant d'une maîtrise absolue, d'une langue musicale qui n'avait encore jamais été parlée, d'une richesse d'invention, d'une facture qui n'ont pas été surpassées. Bach écrivait pour les concerts spirituels des princes qui avaient su se l'attacher, et pour l'Eglise qu'il servait avec sa foi. Chacune de ses deux cents *Cantates* s'adapte à une fête de l'année. Ecrites sur des livrets assez faibles (Picander), elles comportent des chorals, des grands chœurs, des récits émouvants, des ariosi, des airs (d'une facture très italienne), des duos, parfois des dialogues, d'une étonnante richesse mélodique. A leur suite, il faut citer les *Passions selon saint Matthieu* et *selon saint Jean*, vastes fresques religieuses que domine la forme du choral et qu'anime un sentiment tour à tour mystique et dramatique (récitatif); la *Messe en si mineur*, véritable monument sonore; le *Magnificat*, l'*Actus tragicus*, l'*Oratorio de Noël*, les *motets a cappella*, tous ensembles vocaux où s'affirme un tempérament puissant, un « intellectuel » qui fuit les effets faciles, un peintre qui applique une esthétique raffinée et sait en musique décrire les différents sentiments de l'âme humaine, un poète des sons, un cœur sincère et fort dont l'œuvre reflète toute la vie intérieure.

Avec le recul des années, J.-S. Bach apparaît comme le plus grand génie musical de tous les temps, étant parvenu à une synthèse entre la forme et le sentiment, entre la polyphonie et l'harmonie qui, depuis, n'a jamais atteint un tel degré de perfection.

## les fils de Bach

De ses vingt enfants, quatre fils ont laissé un nom dans l'histoire de la musique : **Wilhelm Friedmann** (1710-1784), organiste de Dresde, qui excella dans la musique d'orgue, de piano (12 sonates, 42 polonaises, 11 fantaisies), la symphonie; **Karl Philipp Emanuel** (v. p. 73); **Johann Christoph Friedrich** (1732-1795), « le Bach de Buckebourg »; **Johann Christian** (1735-1782), « le Bach de Milan » ou « de Londres », qui séjourna dans ces deux villes, fonda dans la dernière une société de concerts florissante, et qui a composé opéras (*Amadis des Gaules*),



fragment d'une page autographe de Haendel "le Messie", oratorio (1741)
*Collège Saint-Michel, Tenbury (Grande-Bretagne)*

concertos, cantates, symphonies et de nombreuses œuvres de musique de chambre, par lesquelles il introduisait à Londres l'art italien, sa mélodie, ses nouvelles formes, ses poétiques résonances : tous éléments dont Mozart se souviendra.

## Haendel

Si les sources de l'art de Bach doivent être cherchées auprès de Pachelbel, de Buxtehude, auprès de Corelli et Vivaldi, comme auprès de Couperin, Grigny et Dieupart, celles de Haendel seront trouvées dans la musique des organistes allemands Buxtehude et Kuhnau, des Scarlatti, des Lully, des Delalande et des Purcell. Georg Friedrich Haendel (né à Halle, en 1685, mort à Londres en 1759), élève de Zachow, organiste de Halle, prend contact avec l'opéra italien en 1696 durant un voyage à Berlin. Puis, après un bref séjour à Hambourg, en 1703, où il se lie avec J. Mattheson, il part pour l'Italie en 1706, compose ses premiers opéras *(Almira, Daphne, Florindo, Rodrigo, Agrippina)* et circule de Venise à Rome, de Florence à Naples. Il fait la connaissance des Scarlatti, Corelli, Steffani, accompagne ce dernier au Hanovre et se rend à Londres où il recueille un grand succès avec *Rinaldo* (1711), succès qu'il connaîtra encore avec le *Te Deum* écrit à la suite de la paix d'Utrecht (1713). Haendel s'installe définitivement à Londres. Dès 1720, il dirige une académie royale d'opéra au théâtre de Haymarket; c'est alors une suite ininterrompue d'opéras célèbres (depuis *Radamisto* jusqu'à *Tolomeo* [1728], en passant par *Ottone, Flavio, Giulio Cesare, Alessandro, Riccardo I)* que fait applaudir toute une troupe de chanteurs italiens. Devant le succès que remporte depuis 1716 son rival G. B. Bononcini (1670-1747), auteur de messes, d'oratorios, de musique de chambre, mais surtout compositeur d'opéras applaudis des publics romains, viennois ou anglais, Haendel, en 1728, est obligé de fermer les portes de l'académie. L'année suivante, il crée une nouvelle académie où il fera donner *Lotario, Poro, Sosarme, Orlando.* Haendel n'est pas au bout de ses peines : Porpora et Hasse († 1783), par leur concurrence, ruinent une fois encore son œuvre. Haendel surmonte difficilement l'attaque d'apoplexie qui a failli le terrasser en 1736. Désormais, après un ultime effort pour sauver son théâtre *(Terpsichore, Alcina, Arminio)*, il abandonne l'opéra pour se consacrer à l'oratorio. De 1732 à 1751, il écrit sous cette forme une suite d'épopées religieuses, qui, plus que ses opéras, ont fait sa réputation. Ses principaux oratorios restent : *Esther, Déborah, la Fête d'Alexandre, Saül, Israël en Egypte, le Messie* (1741), *Héraklès, Belshazzar, Samson, Judas Macchabée, Joseph, Josué, Salomon, Jephté.* Devenu

aveugle en composant ce dernier, il mourait en 1759. On lui doit également des suites d'orchestre *(Water Music, Fireworks Music)*, douze *sonates* pour violon ou flûte et basse, treize *sonates* à trois, d'un sentiment tantôt majestueux, tantôt lyrique, voire dramatique, des *Concerti grossi* d'un haut style décoratif et lyrique, deux cahiers de *Suites* pour clavecin (1720), enfin vingt *concertos* pour orgue et orchestre, chefs-d'œuvre dont le style, la souveraine logique, l'écriture étincelante n'ont pas été égalés dans ce genre.

Ce maître de l'*oratorio,* type de l'artiste international qui doit autant aux Allemands qu'aux Italiens et aux Français, se plaît aux grandes architectures sonores, et c'est pourquoi les chœurs dominent dans son œuvre; il écrit pour la masse, et l'équilibre de ses compositions est bien fait pour frapper le plus grand nombre. Mais là n'est pas le secret de ce puissant génie. Haendel est aussi un impétueux; il a du souffle et annonce déjà les romantiques; non pas qu'il aime les musiques compliquées, les formules difficiles : son écriture est faite de clarté. Les grands plans, les grandes lignes, voilà ce qu'il aime à côté de la souple mélodie que les Italiens lui ont appris à écrire. Une nature d'une richesse incomparable, un fougueux qui sait se maîtriser, un étincelant improvisateur, un tendre aussi qui évoque à son heure la nature, qui peint les sentiments avec une noble émotion, tel apparaît celui à qui nous devons ce monument polyphonique qu'est *Israël en Egypte.*

### contemporains et successeurs de Bach et Haendel

A la suite d'**A. Scarlatti** déjà nommé, qui a laissé deux cents motets, un grand nombre de cantates pour voix seule, modèles du genre, l'Italie connaît au XVIII[e] siècle plusieurs grands compositeurs de musique religieuse. A côté de **Durante** (v. p. 53) se distinguent, à Naples, **Leonardo Leo** (1694-1744), l'auteur d'un classique *Miserere,* et **Nicola Porpora** (1686-1768); à Venise, **Antonio Lotti** (1666-1740), maître de chapelle de Saint-Marc, dont la musique religieuse, qui a subi l'influence de l'opéra, comporte des pages d'une magistrale polyphonie *(Crucifixus),* **B. Marcello** (1686-1739), qui doit sa réputation à sa paraphrase italienne de cinquante *Psaumes* autant qu'à ses concertos et à ses sonates. — A la même époque, et tandis que Bach s'impose à Leipzig, Haendel à Londres, **Johann Mattheson,** théoricien aussi savant que compositeur fécond, fait exécuter avec succès à la cathédrale de Hambourg les cantates dont il est l'auteur. **G. P. Telemann,** maître de chapelle de la cour d'Eisenach et du margrave de Bayreuth, directeur de la Musique de la ville de Hambourg, écrit quantité de cantates, *Passions, Oratorios,* qui le rendent de son temps beaucoup plus célèbre que ne l'est son ami J.-S. Bach (v. p. 73). Vienne connaît deux compositeurs de renom : **J. J. Fux** (1660-1741), théoricien du contrepoint vocal (*Gradus ad Parnassum*, 1725) et auteur de cinquante-quatre messes qui marquent une réaction contre l'art napolitain, et **A. Caldara** (1660-1736), son élève, un Vénitien qui unit l'écriture polyphonique la plus élégante au pathétique dans ses trente-deux oratorios, ses 87 opéras, ses cantates, arie, messes, canons vocaux.

## II. la musique dramatique : Rameau, Gluck

Tandis que se poursuit durant la première moitié du siècle la carrière brillante de l'opéra italien, avec ses féeries et ses luxueuses mises en scène, une révolution se prépare dans l'histoire du drame musical. S'il semble parfois continuer Lully, Rameau en diffère cependant et cherche à renouveler l'opéra français, qui se meurt. Sa réforme, timide en un sens, sera reprise par Gluck qui, se dégageant de l'influence italienne qu'il a d'abord subie, contribuera à créer un art nouveau, synthèse de l'opéra de Scarlatti et de l'opéra français. Au même moment apparaît un dérivé de la grande forme dramatique : *opéra bouffe* en Italie, *opéra-comique* en France. A la suite de Gluck, l'opéra italien réformé attirera encore un grand nombre de compositeurs, tant italiens que français, depuis Gossec jusqu'à Spontini.

### Rameau

Jean-Philippe Rameau (né à Dijon en 1683, mort à Paris en 1764), après un court voyage en Italie (1701), tient les orgues de Notre-Dame-des-Doms à Avignon, puis celles de Clermont, de 1702 à 1706. Il vient publier son premier Livre de clavecin à Paris, puis, après un séjour à Lyon, il reprend, vers 1720, son poste de Clermont. Il se fixe désormais comme organiste et claveciniste à Paris en 1723, après avoir fait paraître son fameux *Traité de l'harmonie ;* il donne alors de nouvelles *Pièces de clavecin* en 1724, un nouveau *Système de musique théorique.* Le fermier général La Popelinière le prend sous sa protection dès 1730, et désormais, l'organiste, le théoricien se tourne vers la musique dramatique. *Hippolyte et*

*Aricie* (1733) est son premier succès. Puis suivent — sur des livrets médiocres de Pellegrin, Fuzelier, Cahusac, Marmontel — *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *les Fêtes de Ramire*, *Zoroastre* (1749), sans compter les opéras-ballets (*les Indes galantes*, 1735, *les Fêtes d'Hébé*, 1739), les comédies lyriques (*Platée*, 1745), les ballets, les pastorales (*Zaïs*, 1748), les pièces en un acte comme *Pygmalion* (1748), *Zéphyre* (1757). En 1745, il est devenu le musicien attitré de la cour, et compositeur du Cabinet du roi. Rameau poursuit en même temps son œuvre théorique; s'il a donné une méthode de la mécanique des doigts au clavecin, il publie une *Méthode d'accompagnement* (1730), un *Traité de la musique harmonique et poétique* (1737), une *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), toutes œuvres dans lesquelles cet intellectuel, ce mathématicien de la musique jette les bases de l'harmonie classique, définit la notion de la « basse fondamentale », de l'accord, des harmoniques, de la tonalité majeure et mineure, de la modulation, des cadences; il souligne l'importance de l'accord parfait et de ses renversements et de l'accord de septième de dominante. Il a dû toute sa vie soutenir des polémiques, d'abord contre ceux qui voulaient l'opposer aux lullystes, puis contre les encyclopédistes, partisans des « bouffons », de la mélodie italienne, et de la recherche d'une expression plus souple, plus naturelle dans la musique (v. p. 75).

Philosophe, musicien savant qui nous livre également dans ses ouvrages les données de son esthétique, Rameau ne doit pas être opposé à Lully. Il est de la même lignée. Mais à l'opéra français il apporte du nouveau : le récitatif accompagné annonce par sa liberté, sa variété expressive, celui de Gluck; plus souple que celui de Lully, il « fait pressentir le chant dramatique moderne ». Avec Rameau, les airs ajoutent à leur qualité récitative une souplesse toute italienne. Les chœurs, magnifiquement traités et plus nombreux que ceux de l'opéra italien, prennent une part directe à l'action; de même une place considérable est faite à la musique instrumentale : *ouverture, symphonies descriptives, préludes* et *interludes* annoncent la symphonie dramatique d'un Berlioz. Le puissant Rameau excelle dans les *symphonies de danses* et les ballets qui renouvellent constamment l'intérêt de la tragédie.

Par son art de la modulation expressive, par son souci de peindre le naturel, par son sens du coloris instrumental, par la place qu'il assigne à la musique dans le drame, le divertissement, le ballet, par le pathétique qu'il atteint souvent, par l'éclat de son écriture chorale, son relief, sa variété (grands chœurs syllabiques ou polyphoniques), Rameau apparaît comme le plus vigoureux musicien de théâtre que la France ait produit. Il eut le génie de la danse et fut un des maîtres de la musique instrumentale (v. p. 75). On ne saurait oublier de citer ses cantates et surtout ses motets, d'une puissante architecture *(In convertendo)*.

"le Triomphe de Rameau", détail d'une gravure de Cochin le Jeune
*Conservatoire national de musique. Phot. Larousse*

## l'opéra bouffe et l'opéra-comique en Italie et en France

L'opéra-comique est issu en France des représentations bouffonnes données au début du XVIIIe siècle aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, où le public prenait part à l'action au même titre que les acteurs, en parodiant des airs célèbres prenait part à l'action au même titre que les acteurs, en parodiant des airs célèbres d'opéra, des mélodies populaires : spectacles auxquels prêtèrent leur talent et leur verve les aimables musiciens **J.-C. Gilliers** († 1737) et **J.-J. Mouret** († 1738). En même temps, et pour faire échec à l'opéra anglais, **J. Ch. Pepusch**, en 1728, monte à Londres le *Beggar's opera*, alors qu'à Naples, au début du siècle, on prend l'habitude de couper l'opéra par des intermèdes gais, comme dans *le Trionfo dell'onore*, d'A. Scarlatti (1718). *La Servante maîtresse* de Pergolèse, qui conquit les foules en 1733, sera l'un de ces intermèdes : action vivante, alerte, avec des airs faciles, des dialogues parlés, des récitatifs spirituels, des parodies et une musique réduite, mais colorée. En France, où, dès 1716, deux salles parisiennes, la *Comédie-Italienne*, l'*Opéra-Comique*, se jalousent (elles fusionneront en 1762), tandis qu'**A. d'Auvergne** (1713-1797) fait jouer avec succès *les Troqueurs*, les représentations, en 1746, puis en 1752, de *la Servante maîtresse* font éclater une querelle entre les partisans de l'opéra-comique, du retour à la vie simple, les *bouffons* (Jean-Jacques Rousseau, qui était leur défenseur, écrivit *le Devin du village* en 1752) et les *antibouffons*, défenseurs de la tradition lullyste. A la suite de la *Lettre sur la musique française* de Rousseau, l'opéra-comique triomphe définitivement avec le Napolitain **Duni** (1709-1775) [*les Deux Chasseurs*, *les Sabots*, *le Retour au village*], **F.-A. Philidor** (1726-1795), l'auteur fort habile de *Blaise le savetier*, *le Jardinier et son seigneur*, *le Maréchal-ferrant*, **Monsigny** (1729-1817), dont les œuvres *(les Aveux indiscrets*, *Rose et Colas*, *le Déserteur)* paraissent supérieures à celles de ses contemporains par leur fraîcheur et leur esprit. Philidor l'emporte pourtant par la puissance dans *Tom Jones*, *Ernelinde*, et dans un oratorio profane : *Carmen saeculare*. A la fin du siècle, à côté de **Martini** (l'Allemand Schwartzendorf, † 1816) que la romance *Plaisir d'amour* semble avoir à jamais sauvé de l'oubli, à côté du Français **d'Alayrac** (1753-1809), l'auteur de soixante opéras-comiques *(Nina ou la Folle par amour)*, il faut faire une place spéciale à **Modeste Grétry** (1741-1813), né à Liège, auteur de *Mémoires* intéressants, où il expose des idées originales sur le drame en musique et la déclamation. Compositeur fécond, il sut, avec *le Huron* (1768), *le Tableau parlant* (1770), *Zémire et Azor* (1771), *Lucile*, *la Caravane du Caire*, *Richard Cœur de Lion* (1784), *le Prisonnier anglais* (1787), *Barbe-Bleue* (1789), acquérir la gloire : sa musique agréable, légère et pleine de vie est celle d'un artiste sensible, habile, et qui doit être tenu pour le maître de l'opéra-comique français. — L'opéra bouffe ou opéra-comique *(Singspiel)* avait été repris en Allemagne par **J. A. Hiller** (1728-1804); certains airs populaires avaient fait tout le succès du *Diable enchaîné*, du *Barbier de village*, de *la Chasse*, etc.

## l'opéra de Gluck et de Piccinni

Deux aspects dans la vie et l'œuvre du chevalier **Christoph Gluck** (né à Weidenwang [Franconie], en 1714, mort à Vienne en 1787). Jusqu'en 1762, en effet, il se montre un pur « Italien ». Après un séjour à Prague, un autre à Vienne, le prince Melzi le met pendant quatre ans à Milan à l'école de Sammartini (v. p. 74). Le premier opéra de Gluck, *Artaserse*, est un triomphe (1741). Sous l'influence des Napolitains, puis des opéras de Rameau, des oratorios de Haendel qu'il a entendus à Londres (1746), il écrit une série d'opéras dans le goût du jour, c'est-à-dire d'un effet facile, qui sont représentés tant à Londres qu'à Vienne, où il s'installe en 1750, après avoir dirigé l'opéra ambulant de Mingotti à Dresde, Prague, Hambourg et Copenhague *(le Nozze d'Ercole e d'Elbe*, *la Semiramide reconosciuta)*. Nommé

maître de chapelle de Marie-Thérèse (1754), il découvre, grâce au comte Durazzo, le vaudeville français, riche de chœurs, de danse, s'intéresse à l'opéra-comique parisien, correspond avec Favart; c'est à Vienne qu'il fait la connaissance de Raniero de Calsabigi, un librettiste qui désirait renouveler l'opéra. Gluck, qui a déjà écrit nombre d'opéras-comiques français depuis 1758 *(l'Arbre enchanté, Cythère assiégée)*, des ballets *(Don Juan)* et qui préfère la sincérité, le naturel de ces genres au langage factice de l'opéra napolitain, épouse les idées du poète. Leur collaboration aboutissait à un chef-d'œuvre, *Orphée et Eurydice*, représenté à Vienne en 1762 et qui marquait le début de la seconde période de la vie de Gluck : celle de la *réforme*, qui coïncide avec un voyage de Gluck à Paris (1764). *Alceste* (1767) paraît avec une épître dédicatoire au duc de Toscane où les auteurs exposent leur conception de l'opéra. Après la représentation de *Paride ed Elena* à Vienne (1770), Gluck, désireux de recevoir l'approbation du public parisien, écrit, sur un livret tiré par Le Bailli du Roullet de l'*Iphigénie en Aulide* de Racine, un opéra qui, donné, grâce à l'appui de Marie-Antoinette, le 19 avril 1774, eut un tel succès que son auteur put faire successivement applaudir *Orphée*, *Alceste*, puis une *Armide* (1777) composée sur un livret de Quinault. A la suite de ces représentations qui révolutionnèrent le Paris musical, deux partis se formèrent, l'un, celui des gluckistes, soutenu par la reine et Rousseau, l'autre, celui des partisans de l'opéra italien, qui avaient pour eux la Du Barry, d'Alembert et Marmontel. A Gluck, on tenta d'opposer l'élève de Durante, l'Italien **N. Piccinni** (1728-1800), qui avait eu à Naples les plus grands succès *(Cecchina nubile)* et qui, arrivé à Paris en 1776 et nommé directeur des Italiens, connut aussitôt la renommée avec son *Roland* (1778). Gluck et Piccinni furent alors mis en présence d'un même livret *(Iphigénie en Tauride)*. Gluck, qui termina le premier son opéra (1779), triompha plus tard de son rival (1781). Mais après l'échec de son *Echo et Narcisse* (1779), il devait retourner à Vienne où il allait mourir. Piccinni affermissait sa situation à Paris en 1783 avec *Adèle de Ponthieu*, *Didon*, *le Faux Lord*, tandis qu'un autre Italien, également disciple de Durante, et qui avait été applaudi à Londres, **Sacchini** (1730-1786), lui disputait un moment la gloire avec *Dardanus* (1784), et *Œdipe à Colone* (1786). Musicien coloré et charmant, Piccinni annonce déjà Rossini.

Quant à la **réforme** imposée par Gluck au théâtre, elle peut se résumer en ces mots : recherche de la simplicité, retour au naturel, à la vérité, peinture fidèle des sentiments, prédominance rendue au récitatif, souci constant d'émouvoir, de toucher, suppression partielle de l'*aria da capo*, suppression du clavecin à l'orchestre, intégration du ballet à l'action. Art qui, s'il n'est pas toujours dépourvu d'une certaine rigidité, voire d'une certaine « rhétorique sentimentale », et de quelque monotonie tonale, harmonique, a enrichi l'histoire de l'opéra de pages émouvantes comme celles des *Champs-Elysées* dans *Orphée*.
Gluck laissait plus d'une centaine d'opéras.

## contemporains et successeurs de Gluck

Dans les pays germaniques, la tragédie lyrique de Gluck ne trouve pas encore à s'imposer.

**Johann Adolf Hasse** (1699-1783), qui passe sa vie entre Dresde et l'Italie, ne cultive dans ses opéras que le genre napolitain; élève d'Al. Scarlatti, il fut connu en Italie sous le nom d'*il Sassone*, et composa un très grand nombre d'œuvres dramatiques *(Il Sesostrate, Artaserse)*, des oratorios, de la musique religieuse et instrumentale. Il exerça sur toute l'Europe centrale du XVIII^e^ siècle une influence considérable à laquelle ne semble pas avoir échappé Mozart lui-même.

Après Gluck, l'opéra régénéré connaît de brillants succès en Italie autant qu'en France où Napoléon accueille favorablement les artistes italiens. **Salieri** (1750-1825) avait fait représenter sous le nom de Gluck, en 1784, à Paris, *les Danaïdes*. Il a composé une quarantaine d'opéras. **Paesiello** (1740-1816), auteur d'œuvres religieuses et de musique instrumentale, recueille

un vif succès à la cour de Naples avec *le Barbier de Séville* (1782), *la Belle Meunière* (1788); comme lui, **Cimarosa** (1749-1801) fut un moment en Russie; c'est à Vienne que celui-ci composait son fameux *Il Matrimonio segreto* (1791). Quant à **Paer** (1771-1839), qui dirigeait l'orchestre du Théâtre-Italien à Paris en 1812, son nom reste attaché au *Maître de chapelle* (1821).

Outre ces artistes aujourd'hui oubliés, règnent alors en France, à côté des disciples de Grétry, les Italiens Cherubini et Spontini. Belge d'origine, **F.-J. Gossec** (1734-1829) n'est pas tant connu par son œuvre dramatique *(Philémon et Baucis, la Fête du village, Thésée, la Reprise de Toulon)*, ses ballets, que par ses hymnes révolutionnaires *(Chant du 14-Juillet)*, ses symphonies, ses oratorios. Directeur de l'Opéra, il eut une action prépondérante en France sur le développement de la musique symphonique. **Méhul**, l'auteur du *Chant du départ* (né à Givet en 1763, mort à Paris en 1817), se montre disciple de Gluck dans son *Joseph* (1807), par la vérité de l'expression dramatique à laquelle parfois se mêle une fine sensibilité. A **Lesueur** (1760-1837), maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, puis de la chapelle des Tuileries, auteur de motets avec symphonies, d'oratorios colorés, de messes et d'opéras *(Ossian ou les Bardes, la Mort d'Adam)*, revient la gloire d'avoir éveillé Berlioz à la musique. **Nicolo** *le Rendez-vous bourgeois*, connaît un sérieux rival à l'Opéra-Comique en la personne du charmant et frais **F.-A. Boieldieu** (1775-1834), qui est un moment compositeur à la cour de Russie, puis triomphe à Paris avec *le Calife de Bagdad, Ma tante Aurore, Jean de Paris, la Dame blanche* (1825).

Né à Florence en 1760, **Cherubini** se fixe en 1788 à Paris, où il mourra en 1842. Il a composé pour l'église *(Messe en fa)*, pour l'Opéra *(Lodoïska, Médée, Anacréon)*. Directeur du Conservatoire dès 1821, Cherubini, dont Haydn et Beethoven admiraient certaines ouvertures, est un musicien qui sait écrire avec adresse *(Symphonies, Quatuors)*, qui a le sentiment de la grandeur *(Requiem, messe du sacre de Charles X)*.

Soutenu par Piccinni, **Spontini** (1774-1851) arrive à Paris en 1803, et trouve appui et protection auprès de l'impératrice Joséphine. Il connaît la gloire avec *la Vestale* (1807), *Fernand Cortez* (1809). Chef d'orchestre au théâtre des Italiens, compositeur de la cour de Louis XVIII, après avoir fait jouer son *Olympie* (1819), il se rend en Allemagne pour diriger le Théâtre-Royal de Berlin, où il monte encore *Lalla Rookh, Alcindor, Agnes von Hohenstaufen*.

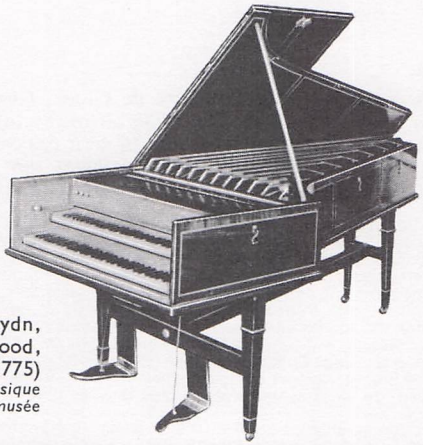
# III. la musique instrumentale, la symphonie : Haydn, Mozart

Sous l'action d'un Rameau, puis d'un Gluck, la musique dramatique avait évolué au cours du XVIII[e] siècle dans le sens que nous avons dit, s'enrichissant au même instant des apports de l'opéra-comique : l'opéra allemand de Mozart marquera l'aboutissement de ce mouvement. Il en sera de même pour la musique pure, la musique instrumentale. Au contrepoint solide et savant que Bach a porté à son apogée, on préféra un style plus aimable, plus naturel, plus humain. La mélodie prend dès lors la première place. Au thème élégant, délié, nuancé, le compositeur donne tous ses soins. C'est un heureux équilibre entre polyphonie et monodie auquel vont aboutir, dans leurs œuvres, Haydn et Mozart. Sous l'action exercée par ces deux maîtres, qui se sont eux-mêmes inspirés des heureuses recherches entreprises par les représentants des écoles de Milan, Vienne et Mannheim, la musique instrumentale voit croître son influence aux concerts. La *sonate* à deux et trois donne naissance à la sonate pour instrument solo, à la *sinfonia*, au concerto pour solo et accompagnement d'orchestre, au *trio*, au *quatuor*, enfin à la *symphonie*, toutes œuvres comprenant dorénavant un *allegro* bâti sur deux thèmes (exposition des deux thèmes, développement ou *travail* sur les deux thèmes, réexposition), un *mouvement lent* en forme de *lied* (à trois sections également), parfois un *menuet* avec son trio, toujours un *final* construit sur deux idées ou en rondeau. Cependant, à côté de ces genres nouveaux subsistent encore quelque temps les formes cultivées par Bach et ses contemporains : la sonate à deux et trois, la suite, le *concerto grosso*.

A la naissance de la symphonie ont participé Allemagne, Italie et France.

## Allemagne

Ici, la musique instrumentale est particulièrement en honneur, notamment dans certaines cours princières. Presque tous originaires de Bohême, les compositeurs de l'école de **Mannheim** (propagandistes du nouveau style qu'ils ont tout autant que les Italiens contribué à créer), le chef d'orchestre **Johann Stamitz** (1717-1757), violoniste réputé et directeur de la musique de chambre de l'électeur palatin, **F. X. Richter** (1709-1789), **Toeschi** († 1788), **Filtz** († 1760), **Cannabich** (1731-1798), **Holzbauer** († 1783) écrivent les premières symphonies classiques pour orchestre, s'appliquent à les faire exécuter avec des nuances savantes. Stamitz, qui, dans ses



clavecin de Haydn, fabrication de Shudi et Broadwood, Londres (1775)
*Musée des instruments de musique anciens, Vienne. Phot. du musée*

allegros de sonates, montre l'emploi judicieux qu'on peut tirer, dans un premier mouvement, de deux thèmes contrastant, et qui cherche continuellement effets et oppositions, maintient dans la symphonie le *menuet*, qui vient de la suite. Après eux, c'est le fils de Jean-Sébastien, **Karl Philipp Emanuel Bach,** ou le « Bach de Hambourg » (1714-1788), qui, s'en tenant au plan : *allegro* (en deux parties), *andante*, *allegro*, fixe le cadre de la sonate pour le clavecin, pour le **clavicorde** ou son successeur le **piano-forte,** ces deux derniers instruments permettant, par la frappe plus ou moins forte du marteau sur la corde, les nuances auxquelles tient l'auteur, un fantaisiste, un romantique avant la lettre. Celui-ci destine également au clavier des fugues et le recueil des *Doigts parlants*. Il compose de puissantes symphonies pour orchestre, comme tous les compositeurs allemands désireux de flatter un public qui apprécie à sa juste valeur une forme exploitée par **Graupner** († 1760) à Darmstadt, **K. H. Graun** († 1757) à Berlin, **Doles** († 1797) à Leipzig.

A l'école viennoise se rattachent : **G. Matthias Monn** (1717-1750), auteur de symphonies d'un modernisme étonnant; **G. C. Wagenseil** (1715-1777), maître de musique de Marie-Thérèse, et l'un des précurseurs dans la forme du *concerto* pour clavecin ou piano.

Outre ces premiers symphonistes, il y a lieu de citer encore dans l'histoire de la musique allemande du XVIII[e] siècle, l'ami de Haendel, **J. Mattheson** (1681-1764), puis l'organiste **J. G. Walther** (1684-1748), ce dernier, auteur de célèbres pages pour orgue. Grâce à ses opéras, sa musique religieuse (v. p. 68), ses sonates, ses suites, ses concertos, ses œuvres vocales et instrumentales de circonstance, ses *ouvertures françaises à violon principal*, ses *fantaisies* pour le clavecin, ses pièces d'orgue, l'ami de Bach, **G. P. Telemann** (1681-1767), musicien d'une inépuisable fécondité, qui connut la célébrité plus que le cantor, vécut à Hambourg, et sut concilier avec un étonnant génie de la forme, du rythme et de la mélodie les styles français, allemand et italien.

A la même époque, il faut encore noter, pour leur virtuosité, les violonistes **J. G. Pisendel** († 1755) et **F. Benda** († 1786), **F.W. Rust** († 1796), les luthistes **E. G. Baron** († 1760), **L. Weiss** († 1750), ce dernier auteur de pièces d'un style polyphonique serré; pour le maître (Bach) dont ils sont les disciples, les organistes **J. L. Vogler** († 1765), **J. Krebs** († 1762), **J. F. Agricola** († 1774), **Homilius** († 1785), le pianiste, flûtiste et chanteur **J. A. Hiller** († 1804), etc.
Compositeur de la cour de Saxe, puis de celle de Berlin, **J. J. Quantz** (1697-1773), flûtiste célèbre, élève du Français P. G. Buffardin, fut en cet art le maître de Frédéric II. Il a laissé pour l'instrument qu'il réussit à améliorer des sonates, duos, trois cents concertos et un ouvrage théorique (*Versuch...*, 1752) qui fait toujours autorité. Le Tchèque **J. L. Dussek** (1760-1812), artiste international, s'est fait un nom comme pianiste virtuose et compositeur, à Hambourg comme à Paris.

## Italie

Dans ses *symphonies*, le maître de Gluck, **Giovanni Battista Sammartini** (1701-1775), qui vit à Milan, contribue au même titre que Stamitz à la création des formes instrumentales classiques (il écrit également des *quatuors*) et du nouveau style. Ses symphonies, concertos, sonates sont parfois confondus avec ceux de son frère **Giuseppe,** qui a vécu à Londres (vers 1693-vers 1751).

Il faut en rapprocher ceux qui, à la suite de Corelli et de Vivaldi et à l'image de Pergolèse, cultivent ici le violon, écrivent des sonates : **G. B. Somis** († 1763), **Geminiani** († 1762), auteur d'une célèbre méthode pour le violon, **Locatelli** (1695-1764; concertos grossos, sonates, concertos pour violon, caprices), **Veracini** († 1768), génial virtuose, **Tartini** (1692-1770), technicien, qui avait découvert dès 1767 le son résultant, et qui a laissé sonates et concertos, **Nardini** († 1793), **Pugnani** († 1798), et l'élève de ce dernier, **Viotti** (1755-1824), qui a formé de nombreux disciples en France et renouvelé le genre du concerto. Dans l'histoire de la musique instrumentale, nul cependant ne tient en Italie, et — par suite de ses voyages — en Europe, la place de **Luigi Boccherini** (1743-1805), véritable successeur de Sammartini, héritier spirituel de Stamitz, auteur de quatre-vingt-onze quatuors, de plus de cent quintettes, de musique d'église, de vingt symphonies, toutes œuvres d'un langage nuancé, élégant, fort et vivant parfois.
Si l'orgue semble délaissé au XVIII[e] siècle (à signaler cependant les œuvres de **D. Zipoli,** organiste du Gesù à Rome en 1716), le clavecin, à côté d'**Azzolino B. della Ciaja** (1671-1755), est servi par un éblouissant artiste : **Domenico Scarlatti,** né à Naples et mort à Madrid.

Fils d'Alessandro, **Domenico Scarlatti** (1685-1757) triompha de Haendel dans un concours, se fit entendre à Londres, s'installa en 1720 à Lisbonne, en 1729 à Madrid (de là sans doute son influence sur le père **Antonio Soler** [1729-1783], organiste à l'Escurial, la plus forte personnalité musicale de l'Espagne au XVIII[e] siècle, auteur de suites et sonates pour cordes et clavecin). Outre ses cantates, ses motets *(Miserere, Stabat Mater)*, ses opéras, toujours bien accueillis du public *(Irene, Ifigenia)*, Scarlatti a surtout écrit pour son instrument : ses 555 *Essercizi* ou sonates, pièces pour le clavecin qui annoncent déjà l'allégro de sonate en deux parties, marquent une étape dans l'évolution de la musique pour clavier et du langage harmonique. Il sait mêler avec un art subtil polyphonie et monodie. Son style est fait d'équilibre, de légèreté, d'esprit et d'élégance. Chacun de ses *essercizi* semble être un morceau de virtuosité, et chacun présente une exubérance, une saveur, qui les classent, à côté des œuvres de Couperin, Bach, Rameau et Haendel, parmi les chefs-d'œuvre de la musique écrite pour instruments à clavier. Il y a là une technique brillante, une sûreté d'écriture, une richesse d'expression qui sont celles d'un novateur.

Franciscain de Bologne, compositeur, érudit et professeur, le **P. G. B. Martini** (1706-1784), maître de J. Ch. Bach et de Mozart, ne connaît pas la même verve, mais ses sonates pour clavecin ou orgue valent par leurs souples mélodies, leur contrepoint déjà harmonique.

Bien qu'il ait passé une partie de sa vie en Angleterre, l'autre à voyager en Europe, il nous faut, puisqu'il est né à Rome cinq ans avant la mort de Scarlatti, rattacher à l'école italienne **Muzio Clementi** (1752-1832). Virtuose du **piano** (cet instrument, qui dérive du piano-forte, a été mis au point au XVIII[e] siècle par Cristofori en Italie, Marius en France, Schroeter en Saxe), Clementi, qui est aussi habile à toucher le clavier que Mozart, a laissé un célèbre traité didactique, le *Gradus ad Parnassum*, cent six *Sonates* qui annoncent celles de Beethoven, un concerto pour piano et vingt *Symphonies*, dont six seulement ont été retrouvées.

## France

Le premier tiers du XVIII[e] siècle fut en France le témoin d'un subit engouement pour la musique italienne et la sonate.

**Anne Philidor,** en 1725, fonde le *Concert spirituel,* où se presse un public avide d'une musique mi-symphonique, mi-dramatique. On y entend, outre les motets et les oratorios de **Mondon-**

ville (1711-1772) — le successeur spirituel de Delalande —, les symphonies de Stamitz, qui conquièrent rapidement les compositeurs français, les symphonies, les quatuors, les sonates, les duos, les intermèdes de **François Gossec** (celui-ci, après avoir fondé le *Concert des amateurs* [1770], prend la direction du *Concert spirituel*, de même qu'il sera, en 1795, l'un des premiers inspecteurs du *Conservatoire de musique*). On y goûte aussi les concertos de **J. Aubert** († 1753), les suites d'orchestre de **B. de Bury** († 1785), les sonates pour violon de **F. Francœur** († 1787), de **J. P. Guignon** († 1774).

Mais, au violon, un grand artiste domine ces derniers : le maître de ballet et virtuose **Jean-Marie Leclair** (1697-1764). Elève de Somis à Turin (1726), il entra dans la musique du roi en 1734, et séjourna en Hollande de 1736 à 1745. Ses sonates pour un violon, ses sonates à deux violons avec ou sans basse, ses douze concertos valent par la clarté, l'élégance de l'écriture, l'ampleur des lignes mélodiques. Chef de l'école française de violon, il contribua à fixer en son pays le cadre de la sonate classique, et fit profiter cette forme de ses innovations techniques (doubles cordes), de sa science du contrepoint, de sa flamme et de son lyrisme.

Après lui, **G. Guillemain** († 1771) écrit des sonates en quatuor. **Mondonville** s'essaye à plus de couleur : il associe avec un heureux équilibre violon et clavecin dans ses *Pièces de clavecin en sonates*, curieux dialogue entre l'archet et le clavier (1734). **Pierre Gaviniès** († 1800) fait parler de lui avec ses *Vingt-Quatre Matinées;* Vachon, avec ses quatuors; puis c'est, à partir de 1782, **Viotti,** qui reçoit de Paris, la « ville des violonistes », la consécration de son incomparable talent et de son indiscutable supériorité (29 *Concertos, Quatuors, Duos*).
Après Couperin le Grand († 1733), on assiste au contraire en France à un lent déclin de la musique pour instrument à clavier. Le clavecin n'est plus servi que par de petits maîtres qui s'emploient à égayer leurs contemporains en empruntant à l'Italie et à l'auteur des « Ordres » : tels A. Dornel, **Fr. d'Agincourt** († 1758), organiste du roi et de Rouen, P. Février, P.-J. Lambert, Du Phly (4 livres), A.-L. Couperin, Foucquet, **d'Aquin**, de Boismortier, Balbastre.

Seul, à côté de ces artistes, s'impose un musicien créateur : **Rameau,** qui dans ses recueils pour clavier (1706, 1724, 1731) ou ses *Pièces de clavecin en concerts* (1741), se montre un émule de Couperin, par la grandeur, la fantaisie de sons tyle, la clarté, la rigueur et la perfection de son écriture, son sens du pittoresque : il annonce le *piano-forte* dans des pièces comme *l'Egyptienne*, la *Gavotte variée*, *les Cyclopes*, *les Niais de Sologne*, *la Dauphine*. Il y a lieu de citer encore ici, pour sa musique de chambre et ses pièces de piano, le Silésien **Johann Schobert** († 1767), qui adopta notre patrie et fit applaudir dans les salons du prince de Conti ses sonates fougueuses ou pleines de mélancolie.

A l'orgue également, après Marchand, Du Mage et Clérambault, la tradition du XVII[e] siècle se perd. Ce n'est pas **J.-F. d'Andrieu** († 1738), organiste de Saint-Merri, qui la fera renaître, en dépit de ses *Offertoires* solidement écrits, de ses fugues, ses tierces en taille, ni **Calvière** († 1755), organiste de Notre-Dame, ni même l'organiste de Saint-Paul et des Cordeliers, **L.-C. d'Aquin** (1694-1772), dont les très spirituelles variations sur les noëls ont fait la réputation, comme les improvisations sur les mêmes thèmes firent à Saint-Roch celle de **Cl. Balbastre** († 1799). Virtuoses sans doute éblouissants, mais qui tombaient trop vite dans la facilité.

## Haydn

De l'union entre l'opéra sévère, tant soit peu académique, de Lully et de Rameau, et l'opéra superficiel, tant soit peu affecté, des Napolitains, était née, dans le cœur de Gluck, une œuvre faite de naturel, de noblesse et de sensibilité. Sans être le créateur de l'opéra moderne, Gluck en a été le rénovateur. On en pourrait dire autant de Franz-Joseph Haydn, quant à la symphonie.

Pendant soixante ans, un grand nombre d'artistes, on l'a vu, s'essayent à ce genre qui grandit, cherche sa voie, son langage, sans parvenir encore à délaisser ici les formes de la suite française, là le contrepoint rigoureux du pays de Bach, en Italie la faconde, la volubilité du *bel canto*. Haydn apporte à la symphonie, au quatuor, des lois, un esprit, un style, un langage si personnels qu'il peut être considéré

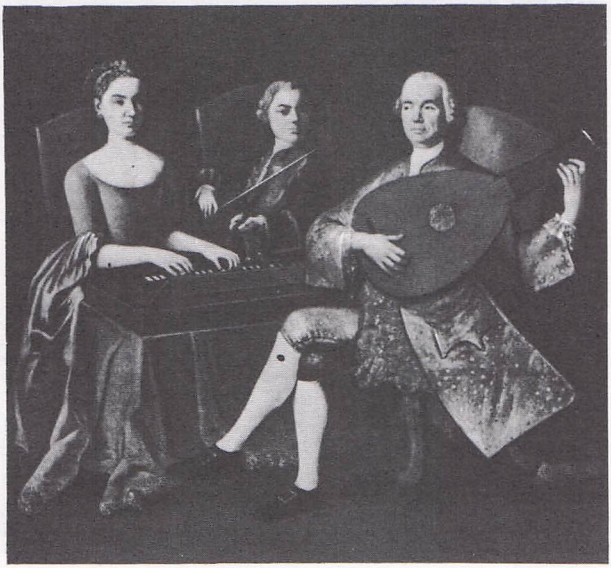
sinon comme le créateur, du moins comme l'organisateur de la symphonie classique et celui du quatuor. Né à Rohrau en 1732, il s'abreuve durant toute sa jeunesse à la source des mélodies populaires et celles-ci tiendront une place importante en son œuvre. Il chante à la maîtrise de la cathédrale de Vienne, puis trouve à gagner sa vie en donnant des leçons, reçoit des conseils de Porpora, écrit son premier quatuor à cordes en 1755 à la demande d'un amateur, J. von Furnberg (deux violons, alto, violoncelle). Deux ans maître de chapelle du comte Morzin, il parvient à se faire attacher comme chef d'orchestre à la maison des princes Esterhazy (1761), à Eisenstadt. Il reste là près de trente ans, fournissant de la musique autant qu'il lui en était demandé. Ses premières symphonies datent de 1759. En 1784, il écrit six symphonies qui seront exécutées à Paris; puis, ce sont les symphonies destinées à Londres, qu'il ira lui-même diriger lors de deux voyages (1790-1792, 1794-1795). Revenu à Vienne, où il enseignera la composition à Beethoven, il écrit, outre quatorze messes solennelles, treize offertoires, deux oratorios, *la Création* (1798), *les Saisons* (1801), poèmes dans lesquels il s'ingénie à traduire la nature en une série de tableaux où il montre tout son goût pour la musique descriptive. Il meurt à Vienne en 1809, laissant soixante-dix-sept quatuors, un grand nombre de divertissements, des concertos pour violon, pour clavecin, soixante trios instrumentaux, des sonates pour violon, pour piano, des lieder, chansons, duos, œuvre considérable que dominent cent huit symphonies; les plus profondes, les plus nouvelles ont été écrites pour Paris et Londres *(Oxford Symphonie)*. Certaines de ces symphonies ont gardé dans l'histoire un titre pittoresque : *la Symphonie du départ*, *la Chasse*, *la Reine*, *la Cloche*, *la Poule*, *la Surprise*.

Assez peu fait pour la musique dramatique (*Le Monde de la lune*, opéra bouffe), la musique religieuse (en dépit de certains textes d'apparat et de haut style), cet homme simple, bon, cet homme honnête et travailleur eut le génie de l'orchestre. Deux traits caractérisent sa musique symphonique : il a le souci de la *construction*, de l'équilibre; il a le sens de l'*exposition* et du *développement* d'un sujet, il excelle dans la *variation*. Il choisit des thèmes d'allure populaire (folklores autrichiens et hongrois), brefs d'ordinaire, et en tire un parti qui nous étonne. Art tout de fraîcheur, d'amabilité, de bonhomie autant que de correction. S'il n'émeut pas, Haydn plaît toujours. C'est un homme du XVIII[e] siècle, un Viennois qui a su s'assimiler traditions italiennes, allemandes et françaises, tant dans ses symphonies que dans sa musique de chambre.

## Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart naît à Salzbourg. Son père, Léopold (1719-1787), qui est compositeur et violoniste au service de l'archevêque, aperçoit rapidement, en homme pratique, le parti qu'il peut tirer des jeunes prodiges qui lui sont nés en 1751 (Maria-Anna, dite Nannerl) et en 1756 (Wolfgang). Il les contraint à se produire à Munich, Vienne, Bruxelles, Paris (1763). Wolfgang édite ici ses premières œuvres (sonates pour violon), part pour Londres (1764), où son habileté à toucher le clavecin assure son prodigieux succès, et où il subit l'influence de Jean-Chrétien Bach, qui caractérise à ses yeux un heureux équilibre entre les styles italien et allemand. Mozart rentre à Salzbourg en 1766 par La Haye, pour être à Vienne en 1768, où il compose son premier opéra bouffe *(La Finta Semplice)* et fait représenter *Bastien et Bastienne*, un petit opéra-comique de style français, ce qui lui vaut le titre de *concertmeister* de l'archevêque de Salzbourg. En 1769, il part pour l'Italie où deux ans durant, de Milan à Rome, à Naples, il connaîtra de grands succès. C'est en 1770 qu'à Rome on joue son *Mithridate*. Après avoir séjourné quelques mois à Salzbourg pour écrire la *Betulia* ainsi que toute une série de sonates d'église, il repart pour Milan faire jouer *Ascanio in Alba*. Période d'intense production que celle qui s'étend de 1771 à 1772 (deux cents œuvres sont déjà sorties du cerveau de l'enfant!). Il se montre encore italien dans la cantate *Il Sogno di Scipione*, et après la représentation de *Lucio Silla* à Milan, après les quatre premiers quatuors à cordes écrits à Bolsano, il quitte pour toujours la

péninsule. A Salzbourg, il rentre écrire quatre symphonies nouvelles. Puis, à Vienne, il s'éprend de la musique expressive de Haydn, compose son premier concerto pour orchestre et piano (1773). C'est, en 1775, *La Finta Giardiniera* à Munich, puis à Salzbourg de nouvelles sonates, des concertos, des airs à chanter, des *Divertimenti*. Mozart, qui se voit refuser par son maître de Salzbourg un congé, donne sa démission de *concertmeister* (1777). A Mannheim, il s'éprend d'Aloysia Weber, puis, arrivé à Paris avec sa mère, qui y meurt (1778), il sait écouter pour en tirer parti la musique de Grétry, celle de Schobert et de Gluck. Il rentre, prend à Salzbourg une charge d'organiste de la cour et de la cathédrale *(Messe du couronnement)*. En 1780, l'électeur de Bavière lui commande un opéra. Ce sera *Idoménée*, joué à Munich en 1781. Wolfgang, qui rompt une seconde fois avec son mécène de Salzbourg, s'installe à Vienne. Il épouse en 1782 la sœur d'Aloysia, Constanze Weber, écrit en moins de deux mois un opéra-comique, *l'Enlèvement au sérail*, six sonates pour violon et entre dans la loge maçonnique de Vienne.



Un groupe d'amateurs au temps de Mozart : violon, épinette, luth.
*Musée Mozart, Augsbourg. Phot. du musée*

Mais voici que commence pour lui la vie dure, la misère, car son épouse malade n'est pas de celles qui pourraient le soutenir. Les obstacles, les échecs entravent sa carrière; on dirait qu'ils font éclore autant de chefs-d'œuvre : la *Messe en ut mineur* (1783), les grandes symphonies, les *duos* pour violon et alto, les quatuors dédiés à Haydn (1785), toute musique peu goûtée parfois des Viennois. Ceux-ci réservent pourtant un franc succès aux *Noces de Figaro*, ce chef-d'œuvre écrit en 1785 sur un livret de Da Ponte, que la ville de Prague accueille avec enthousiasme (1786). L'année suivante (1787), c'est à Prague encore le triomphe avec ce chef-d'œuvre de l'opéra *(dramma giocoso)* qu'est le *Don Juan*, écrit au même moment que les deux quintettes *(ut, sol mineur)*, la sonate à quatre mains en *ut*. Mais le ménage est dans la gêne. Mozart doit compter pour vivre sur ses amis dévoués, en dépit du titre de musicien de chambre impériale qu'il vient d'obtenir. Les trois symphonies *(mi bémol, sol mineur, ut)* — trois chefs-d'œuvre — datent

de 1788, mais ne remédient pas à la détresse. Mozart tente une ultime « tournée » (Dresde, Leipzig, Potsdam) : le pianiste et l'organiste improvisateur, qui approfondit sa connaissance de Bach, stupéfie ses auditoires. De Berlin, en 1789, il rapporte un peu d'argent. Son *Cosi fan tutte* (1790) n'a qu'un demi-succès à Vienne. L'année 1791, celle de sa mort à Vienne, voit paraître *la Flûte enchantée* (*Singspiel* féerique bâti sur un livret du franc-maçon Schikaneder), un célèbre *Ave verum*, et « la conclusion symbolique de cette vie », le *Requiem*, terminé par un élève. Cette même année, Mozart avait obtenu un poste de maître de chapelle suppléant à la cathédrale Saint-Etienne et écrit un ultime opéra : *la Clémence de Titus*.

Mozart, « miracle de la musique », a-t-on souvent écrit. En effet, il a le génie de la symphonie, comme celui du drame; il épuise tous les genres qu'il choisit puisqu'il les porte à leur perfection. La mélodie prime chez lui. Elle est élégante, fluide, ailée. Nul contrepoint difficile, mais toujours des lignes aimables et qui chantent. Chez cet homme qui a souffert, il n'y a d'ailleurs jamais rien de raidi. Sa musique repose sur un fonds de saine gaieté, de bonne humeur, d'équilibre raisonné. C'est un classique, par la concision et l'élégance de son langage, bien que certaines pages (*Fantaisie en ut mineur* pour le piano) annoncent déjà les romantiques. C'est un classique par la lumière qui plane sur ses œuvres, par la fraîcheur de l'expression. C'est un classique plus humain que Haydn et qui résume admirablement les deux siècles d'efforts qui, dans l'histoire de la musique, aboutissent à lui. Car, mieux qu'aucun de ses contemporains ou de ses successeurs, il représente la synthèse accomplie entre l'école de Mannheim (Stamitz), l'art des Français et celui de Haydn, entre l'art intime, concentré, vigoureux d'un Bach, et l'art infiniment souple et jeune des Napolitains. « Sans cesser d'être classique, c'est-à-dire respectueux et soucieux du *style*, il a donné de l'air, de l'aisance, de la souplesse aux grands genres musicaux, et c'est cette souveraine facilité, ce naturel inimitable, cette évidence irrésistible qui nous subjuguent. » (R. Pitrou.)

## la Révolution française et la musique

Le mouvement révolutionnaire qui mit fin à l'Ancien Régime en France et dont les répercussions se firent sentir en de nombreux pays d'Europe n'eut pas, comme on serait tenté de le croire, une influence négative sur le mouvement musical. Désormais, cultivée par les masses, mise à la portée des foules, qui trouvent, par son intermédiaire, à exalter leurs sentiments patriotiques et leur amour de la liberté en des hymnes ou des chants populaires devenus célèbres (*Ça ira, la Carmagnole, la Marseillaise, le Chant du départ*), la musique trouve sa place toute naturelle aux fêtes civiques, aux « journées » et aux cérémonies, où de puissants ensembles vocaux et instrumentaux traduisent les aspirations nouvelles du peuple : à l'équilibre, au bon sens, à la sobriété de l'art classique se substituent l'emphase, l'effet, la grandiloquence, le symbolisme, la recherche du monumental. Au même instant les salles de théâtre se multiplient, où les spectacles de circonstance voisinent avec les productions italiennes qui recueillent un immense succès. Alors que la fondation d'un Institut national de musique (1793), destiné à remplacer ces « conservatoires » que furent sous l'Ancien Régime en France les maîtrises et les tribunes d'orgue, marque le début d'une ère nouvelle dans l'histoire du goût musical, les compositeurs « portés » par ce mouvement, et soucieux désormais d'atteindre un auditoire dont le chiffre va sans cesse en augmentant, utilisent des groupements plus importants, et s'expriment en des œuvres où la part est faite plus large qu'autrefois à la traduction des sentiments personnels, à l'exaltation des gloires comme des deuils communs, à la description de la nature. La Révolution française n'a-t-elle pas eu, en ce sens, une part — indirecte — dans la formation d'un Beethoven, d'un Berlioz ?

" la Marseillaise "
par Rude
*Phot. Larousse*

7

# LA SUPRÉMATIE ALLEMANDE de Beethoven à Wagner

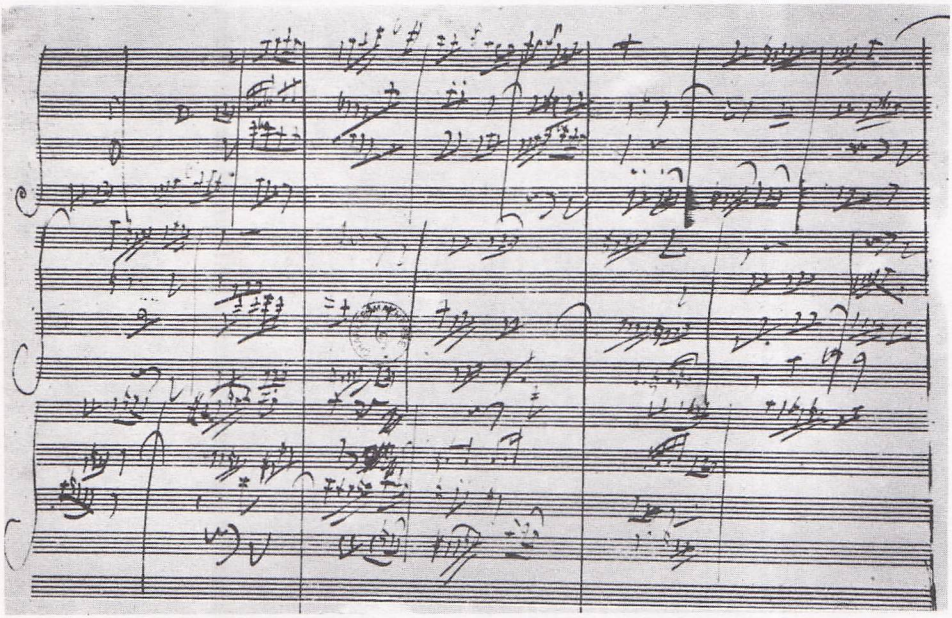
**le romantisme en musique : Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann — les indépendants et les virtuoses : Liszt, Chopin, Berlioz, Paganini — l'opéra Rossini, Meyerbeer — Richard Wagner et son esthétique**

Beethoven inaugure dans l'histoire de la musique l'ère du romantisme, qui sera celle de la suprématie allemande. Une conception nouvelle se fait jour qui revient à substituer à l'équilibre souverain, à la sobriété des classiques, une liberté plus grande, une expression plus intense. La musique révélera désormais les états d'âme, les joies, comme les peines du compositeur. La sensibilité s'émousse au contact de la vie, de la nature, et, de même que le poète cherche à se définir, à s'analyser, de même l'artiste, rompant avec la tradition du XVIII[e] siècle, insuffle à tout ce qu'il crée quelque chose de plus humain, qui nous livre les amertumes, le tragique de son existence, ou bien ses sentiments intimes en présence d'un être aimé, d'une idée, d'un paysage. En musique, ces romantiques nous dévoilent leurs secrets, en musique ils nous révèlent leurs passions, nous disent leurs rêves. Un langage nouveau correspond à ce besoin d'expansion, et, si les formes anciennes se prêtent toujours à celui-ci, s'il en est encore comme la sonate, la suite d'orchestre, le concerto, la symphonie, qui tentent certains artistes, d'autres naissent, tel le poème symphonique, qui viendront enrichir le domaine que nous étudions. On en pourrait dire autant de certains éléments du langage musical — l'*idée* de Berlioz, le *leitmotiv* de Weber et de Wagner, le système cyclique de Berlioz, Schumann, Liszt et Franck —, de certaines recherches harmoniques d'un Chopin, d'un Liszt et de certains procédés d'orchestration d'un Berlioz, d'un Wagner.
Un point caractérise encore cette époque : le fossé se creuse de plus en plus profond entre un art qui décline, l'art italien, l'opéra bouffe, qui sévit avec tous ses succédanés en France et dans la péninsule, et l'art qui vient de naître à la suite de Haydn et de Mozart, art vivifiant qui jaillit, fort et superbe, et s'épanouit librement dans les pays de langue germanique.

## I. le mouvement romantique en Allemagne

### Beethoven

Ludwig naît à Bonn le 16 décembre 1770 d'une famille dont les ascendants étaient originaires d'Anvers. Son père est incapable; et c'est l'organiste de la cour, **Ch. G. Neefe** (1748-1798), qui initie à l'art de Bach le jeune artiste. Celui-ci, jusqu'à présent sous l'influence des maîtres de l'école de Mannheim, fait en 1787 la connaissance de Mozart à Vienne; c'est là qu'il s'établira en 1792 après avoir perdu son père. Il a fort bien connu l'art français, l'opéra-comique de la fin du XVIII[e] siècle. Virtuose du piano, il étudie la composition avec Haydn, Albrechtsberger, Salieri, et se révèle au public en 1800 dans un concert où il fait exécuter son *Septuor* et sa *Première Symphonie*. A ces œuvres de jeunesse, il faut joindre les premiers *Quatuors*, les premières *Sonates* pour piano, et les *trios* avec piano,



page autographe de Beethoven "V^e Symphonie", esquisse du 3^e mouvement
*Conservatoire national de musique. Phot. Larousse*

toutes pages qui, par l'ampleur de la méthode, le sûr développement des thèmes, se ressentent des fils de Bach, de Haydn et de Mozart, mais où déjà paraît la fantaisie romantique du maître. Cependant une terrible infirmité, la surdité, guette Beethoven; et — ce qui est pire — en amours, l'artiste ira de déception en déception. Car, après avoir aimé son élève E. de Breuning, il s'éprend en 1801 de Giuletta Guicciardi, à laquelle il dédiera la sonate dite du *Clair de lune*, et qui finalement épousera Gallenberg; époque d'angoisse (sonate op. 27, sonate à Kreutzer) dont sort vainqueur Beethoven en écrivant sa *Seconde Symphonie*, puis la *Troisième* (1804), l'*Héroïque* (primitivement destinée à célébrer Bonaparte, le héros de la liberté), œuvre où il s'affranchit de l'influence mozartienne. En romantique sincère, qui recherche les contrastes entre plusieurs thèmes, il compose le *Septième Quatuor*, en 1805 *Fidelio* (opéra d'après *Léonore*, du Français Bouilly, remanié en 1814), en 1806 la *Quatrième Symphonie*, alors qu'il espère trouver en Thérèse de Brunswick la compagne idéale. Epoque de plein épanouissement dans la vie de l'artiste qui rencontre un ami dévoué dans l'archiduc Rodolphe de Habsbourg et donne coup sur coup l'*Appassionata*, la *Cinquième Symphonie* (ut *mineur*), drame émouvant tiré d'une cellule rythmique célèbre, la *Symphonie pastorale* (1808), hymne à la nature, louée de même dans la sonate *Aurore*. Mais Thérèse de Brunswick ne saurait épouser le musicien. Celui-ci trouve en Bettina Brentano un adoucissement à ses peines, et connaît désormais quelques années de gloire; de cette époque datent *Coriolan* (1807), *Egmont* (1810), la *Septième Symphonie* (celle de la *Danse*), la *Huitième* (1812), plus légère et spirituelle, et de forme plus classique. Après 1815, le compositeur, aux prises avec les difficultés matérielles, avec son infirmité qui empire, s'efforce de faire de son art un métier lucratif; il perd ses meilleurs amis et doit converser par écrit avec ceux qui l'entourent (nous possédons tous ses cahiers de conversations depuis 1816). Stoïquement, il accepte

sa destinée et trouve dans la nature un puissant réconfort. A la mort de son frère, il se charge d'un neveu, source d'innombrables ennuis... Ludwig n'a que quarante-cinq ans; sa santé s'altère et ses bienfaiteurs autrichiens ne lui versent pas les pensions promises. L'homme, qui vit séparé du monde extérieur, se replie sur lui-même; il médite, se libère des formules traditionnelles, introduit de nouveaux éléments dans sa musique, revient pourtant à la fugue, au récitatif dramatique, crée la forme de la grande variation, dans ces chefs-d'œuvre qui s'échelonnent entre 1815 et 1826: les cinq dernières *Sonates* pour piano (1815-1822); la *Messe en ré*, œuvre vigoureuse et hardie (1823); la *Neuvième Symphonie* avec chœurs, fresque magnifique que couronne l'Hymne à la Joie (1823), les cinq derniers *Quatuors* (1824-1826), pages d'une expression frémissante, qui atteignent le sublime et où, dans un style volontairement dépouillé, nourri du contrepoint de Bach, s'épanche une âme souvent victorieuse, souvent déchirée. Epuisé, Beethoven meurt à Vienne le 26 mars 1827. Outre les œuvres déjà citées, on lui devait plusieurs ouvertures, un concerto pour violon, cinq concertos pour piano, des *Danses viennoises*, de nombreux *lieder*, dix sonates pour violon, cinq pour violoncelle, des duos, des trios, et quantité d'œuvres de musique instrumentale.

Roi dans la musique instrumentale, ce puissant génie, par son étonnante facilité à développer un thème, par son souci constant de l'architecture, par ce don qu'il a de procéder toujours par contrastes entre deux idées, par la place qu'il a donnée à la mélodie, par la légèreté, l'envol de ses scherzos, la forme rêveuse de ses adagios de sonate écrits en manière de *lied*, par l'heureuse façon dont il s'est exprimé devant la nature, par la perfection qu'il atteint dans la musique pure, par la richesse, la couleur de son orchestration, fait œuvre de novateur au même titre qu'un Monteverdi, un Bach et, plus tard, un Wagner, un Debussy.

## Schubert

Né à Lichtenthal en 1797 d'une famille modeste (son père était maître d'école), le jeune Franz fait partie de la chapelle impériale de Vienne, travaille avec Rusziska et Salieri. Entouré d'amis très chers comme Schober, Grillparzer, Lachner, Spaun, Mayrhofer, il fait deux séjours en Hongrie chez les Esterhazy, passe la plus grande partie de sa vie à Vienne, où il meurt après une existence paisible, mélancolique, à l'âge de trente et un ans (1828). Si Beethoven, qu'il n'a point connu, était roi dans la symphonie, Schubert s'impose dans le *lied*. On lui doit sans doute neuf *symphonies* (la dernière, en *si mineur* (1822), est *inachevée* et aussi célèbre que celle en *ut majeur*), des *trios*, quinze *quatuors*, le *Quintette de la Truite*, un autre *quintette* pour cordes (deux violoncelles), des pièces libres pour le piano *(Impromptus, Moments musicaux, Sonates, Fantaisie en ut, Laendler)*; c'est pourtant par ses six cent trois *lieder* qu'il restera immortel. Ceux-ci sont écrits sur des poèmes de Gœthe, Schiller, Heine, Uhland, Schober, W. Müller *(Marguerite au rouet; le Roi de Thulé; le Roi des elfes; la Belle Meunière; le Voyage d'hiver; la Jeune Fille et la mort;* etc.). Romantique, Schubert est un improvisateur qui commente en poète les vers qu'il a choisis, qui les enveloppe d'un parfum mystérieux, d'une chaude atmosphère que le clavier contribue à créer. Génie très pur et spontané, il est capable de s'emporter, il a du souffle, et sait avec une noble émotion évoquer la nature qu'il aime.

Dans ses *Moments musicaux*, il avait adapté au piano la forme du *lied*. D'autre part, il avait composé 22 opéras ou musiques de scène *(Rosamunde)*, des œuvres chorales profanes et religieuses (7 messes, motets).

## Weber

Karl Maria von Weber (né à Eutin en 1786, mort à Londres en 1826) peut, à la suite de Mozart et de Beethoven, être considéré comme le fondateur du drame populaire allemand avec ses opéras et sa trentaine de musiques de scène. Il suit son père,

directeur d'une troupe théâtrale, durant ses tournées en Allemagne, travaille avec Michel Haydn, Vogler, dirige l'orchestre de Breslau, puis la musique ducale à Karlsruhe, écrit en 1810 *Silvana*, sa première œuvre dramatique. Chef d'orchestre à Prague, il monte le *Fidelio* de Beethoven et, finalement (1816), est appelé à organiser pour le compte du roi de Saxe l'opéra allemand à Dresde. Ses principaux opéras, écrits sur de médiocres livrets, le *Freischütz* (Berlin, 1821), *Euryanthe* (Vienne, 1823), *Obéron* (Londres, 1826), annoncent déjà en partie l'œuvre, les procédés dramatiques de Wagner (*leitmotiv*, déclamation mélodique, commentaire descriptif et pittoresque confié à l'orchestre). Romantique, Weber aime à décrire la nature dans tout ce qu'elle présente de fantastique, et les ouvertures de ses œuvres sont restées célèbres. Rappelons également son *Invitation à la valse*, des sonates et pièces diverses pour le piano (Weber était un grand virtuose du piano), ses *lieder*, sa *Messe*, ses deux *Symphonies*, ses œuvres nombreuses de musique instrumentale, sa *Jubel-ouverture*, ses cantates, ses pièces pour la clarinette.

## Mendelssohn-Bartholdy

Il est l'élève spirituel de Weber, qu'il rencontra en 1821. Né à Hambourg en 1809, au sein d'une famille de riches banquiers israélites, disciple de Zelter et Berger à Berlin, virtuose du piano, Félix Mendelssohn est doué d'une prodigieuse facilité, se fait applaudir à Paris, écrit à dix-sept ans l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, puis s'éprend de l'œuvre de Bach, révélant au public berlinois, grâce à Zelter, la *Passion selon saint Matthieu* (1829), après avoir recueilli un succès d'estime avec son opéra, *les Noces de Gamache*. Il voyage en France, en Italie, en Angleterre où ses œuvres recueillent un succès enthousiaste, est nommé en 1834 directeur de la musique de Düsseldorf, puis appelé en 1835 à diriger les concerts du Gewandhaus de Leipzig; avec lui, cette ville, qu'il dote en 1843 d'un Conservatoire, redevient le centre musical de l'Allemagne; c'est là qu'il meurt en 1847.

La couleur, la vie, mais aussi le charme un peu facile et voluptueux, voilà ce qui caractérise ses ouvertures pour l'orchestre *(le Songe d'une nuit d'été, la Grotte de Fingal)*, ses *Romances sans paroles*, ses caprices, ses scherzos, ses *Variations sérieuses*, pour le piano. Ses concertos pour piano, son concerto pour violon, ses œuvres pour piano et orchestre *(Capriccio en si mineur)*, ses œuvres de musique de chambre valent par des qualités similaires. Dans la symphonie, la *Réformation*, l'*Ecossaise*, l'*Italienne* lui assurent une place honorable parmi les successeurs de Beethoven. Ses *Préludes et Fugues*, ses *Sonates* pour orgue se ressentent de l'influence de Bach; ses oratorios *(Paulus, Elie)* de celle de Haendel. Son plus beau titre de gloire est d'avoir compris et ressuscité l'œuvre du Cantor. En ce faisant, il indiquait aux compositeurs d'opérettes, de fantaisies pour le piano, aux italianisants, la voie qu'il y avait désormais lieu de suivre, et contribuait efficacement à l'œuvre entreprise par Schumann dès 1834 dans sa revue *(Neue Zeitschrift für Musik)*. On lui doit également de nombreux chœurs et des lieder.

## Schumann

S'il se montre le continuateur de Weber par la forte culture générale dont il jouit, il est le successeur de Schubert par la place que le piano tient dans son œuvre. Né à Zwickau en 1810, Robert Schumann se consacre d'abord au droit, puis, à vingt ans, se tourne vers la musique, travaille avec le pianiste F. Wieck. A la suite d'un fâcheux accident au doigt, il abandonne la carrière de virtuose pour celle de compositeur, fonde contre les « philistins » de la musique la ligue imaginaire des *Davids Bundler*, écrit d'abord pour le piano, épouse en 1840, contre le gré de son maître, Clara Wieck. La plus grande partie de ses *lieder* date de cette époque. Puis, ce sont les unes après les autres des œuvres symphoniques *(Symphonies en si bémol, ré majeur, ut majeur, mi bémol)*, des ouvertures de concert; l'oratorio *le Paradis et la Péri* (1843), des scènes pour le *Faust* de Gœthe, le *Manfred* de Byron, des œuvres de musique de chambre *(quintette, quatuors, trios)*,

des pièces innombrables pour le piano — fondées ou non sur la danse — (le *Carnaval ;* les *Papillons ;* les *Sonates ;* les *Etudes symphoniques ; Phantasiestücke ; Kreisleriana ; Humoresque ;* les *Novelettes*, etc.), enfin, une page unique par sa grandeur, le *Concerto en la mineur* pour piano et orchestre. Professeur au conservatoire de Leipzig (1843), il se fixe quelques années à Dresde (1844), accompagne sa femme en Russie, puis devient directeur de la musique de Düsseldorf (1850); mais il est atteint d'une maladie mentale, tente de se suicider en se jetant dans le Rhin en 1854, et meurt dans une maison de santé à Endenich en 1856. Fantaisiste exquis, musicien passionné, qui a le génie du piano et pour qui, seule, compte l'expression du sentiment, Schumann restera longtemps l'auteur des *Amours du poète*, de *la Vie et l'amour d'une femme*, poèmes lyriques et d'une psychologie pénétrante, écrits sur des vers de Heine, Chamisso — pages nostalgiques et rêveuses, dont la partie de piano contribue à faire de chacune un tout d'une perfection inégalée. Chantre de l'enfance, de la passion, de la joie, comme du désespoir, Schumann, dans son *Manfred*, dans ses 4 *Symphonies*, comme dans ses œuvres de piano ou son *Concerto*, est un maître de la vie intérieure et de l'intimité. S'il n'atteint pas toujours la plénitude dans le développement d'un thème, si la construction parfois lui échappe, il a le secret de ces mille trouvailles, de ces éclairs, de ces raffinements dans le détail de l'harmonie, qui équivalent à une signature. Sa *Fantaisie en « ut » majeur* (op. 17) est un chef-d'œuvre de la musique de piano.

### les maîtres secondaires en Allemagne

Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber et Schumann, qui pourraient à eux seuls résumer toute l'histoire du mouvement romantique en Allemagne, ne doivent cependant pas faire oublier quelques-uns de leurs contemporains. Si **Reichardt** (1752-1814), **Zelter** (1758-1832) réussissent dans le genre du *lied*, **H. Marschner** (1792-1861), directeur de l'Opéra de Dresde, annonce Wagner au même titre que Weber, avec ses opéras *le Vampire, Hans Heiling.* — **L. Spohr** (1784-1859), violoniste, connaît le succès avec un *Faust, Jessonda*, **Hoffmann** (1776-1822), le poète-musicien, avec ses *Contes fantastiques*, **K. Kreutzer** (1780-1849) avec la *Nuit à Grenade.* A la même époque et dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, l'opérette, l'opéra-comique sont représentés en Allemagne par les œuvres d'**A. Lortzing** (1801-1851, *Tsar et charpentier; le Braconnier*), de **Flotow** (1812-1883, *Martha; Stradella*), de **O. Nicolaï** (1810-1849, *les Joyeuses Commères de Windsor*), **P. Cornelius** (1824-1874, *le Barbier de Bagdad);* — à Vienne, par celles de **J. Lanner** (1801-1843) et de **Johann Strauss** (1825-1899, *la Chauve-Souris*), l'auteur de valses entraînantes *(le Danube bleu)*, à l'école duquel il faut rattacher le Viennois **Franz Lehar** (1870-1948, *la Veuve joyeuse*). — **Stephen Heller** (1813-1888) a surtout composé pour le piano.

## II. trois isolés, trois révolutionnaires

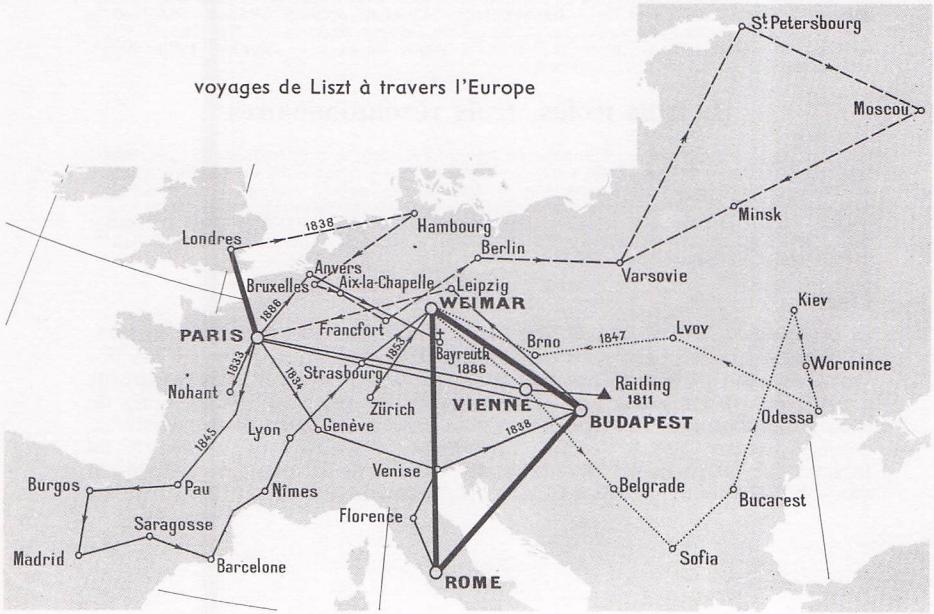
Liszt un Hongrois, Chopin un Polonais, Berlioz un Français, si différents de tempérament, font tous trois figure d'isolés. C'est avec intention qu'on les a groupés ici, car ces romantiques ont parlé un langage qui allait dans la suite révolutionner toute la musique. Liszt et Chopin sont des magiciens du clavier; Berlioz et Liszt des évocateurs puissants à l'orchestre et les créateurs d'une forme nouvelle : le *poème symphonique*. Sans Liszt et Berlioz, Wagner aurait-il écrit *Tristan* et *Parsifal?* Sans Chopin, aurions-nous l'œuvre pour piano d'un Gabriel Fauré, celle même d'un Claude Debussy?

### Liszt

Sa personnalité domine tout le XIX[e] siècle. Franz Liszt naît à Raiding en 1811, travaille avec Salieri, Czerny, est remarqué pour sa virtuosité au piano par Beethoven, applaudi à Paris (où Cherubini refuse au conservatoire le jeune Hongrois); à douze ans, il donne son premier opéra, *Don Sanche ;* à quinze ans, après de triomphales tournées en Europe, il écrit pour le piano ses *Douze Études*. Mystique, il songe à entrer dans les ordres; romantique, il s'éprend de la manière de Berlioz, qui lui révèle les hardiesses, les beautés de la musique descriptive; amoureux, il s'enfuit en 1835 à Genève avec la comtesse d'Agoult (Daniel Stern),

dont il aura deux filles (M^me^ Ollivier, et Cosima, qui épousera H. von Bülow, puis Wagner). Partout, le virtuose soulève le même enthousiasme, et pendant douze ans, il connaît les mêmes ovations tant en Italie qu'en Suisse et en France. L'année 1848 le trouve installé à Weimar, avec la princesse de Sayn-Wittgenstein, sa nouvelle Egérie. Il passe là quinze années, à composer, à rayonner, à rendre service. Maître de chapelle de la cour de Weimar, il écrit pour l'église *(Messe de Gran)*, mais surtout pour l'orchestre : *Dante-Symphonie*, *Le Tasse*, *Faust-Symphonie*, *Ce qu'on entend sur la montagne*, *les Préludes*, *Mazeppa*, *Orphée*, *la Bataille des Huns*. Le poème symphonique, qu'il a contribué à créer par ces œuvres, n'est pas seulement ce qui l'attire. Dans l'orgue, il voit le « pape des instruments », et lui dédie quelques monuments dont la richesse de couleurs, la variété égalent la puissance. De même que Schumann, il trouve dans le piano un instrument digne de son génie : les *Etudes d'exécution transcendante*, les transcriptions d'œuvres célèbres, les *Rhapsodies hongroises*, la *Sonate en si mineur*, *Saint François prêchant aux oiseaux*, les *Années de pèlerinage*, les deux *Concertos*, les *Harmonies poétiques et religieuses* témoignent de sa virtuosité, de son lyrisme, de son tempérament inventif, tour à tour bouillonnant et profond, de sa maîtrise dans l'art de la variation *(la Danse macabre)*, de son amour pour la musique à programme. Ce même tempérament généreux, il le met au service de ceux qu'il admire; au concert, il fait exécuter les principales œuvres de Berlioz; au théâtre, il dirigera le *Tannhauser* et *Lohengrin* de Wagner, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. En 1861, il quitte Weimar pour Rome, où il reçoit les ordres mineurs (1865), compose ses grands tableaux religieux *(la Légende de sainte Elisabeth ; Christus)*. Il partage la dernière partie de son existence entre Budapest, Weimar et Rome, et meurt à Bayreuth en 1886. C'est dans le domaine des formes, qu'il élargit, et dans celui de l'harmonie, qu'il développe, que fait surtout figure de novateur ce grand virtuose qui n'a cessé de servir la musique et les musiciens.

Si le folklore hongrois a été la principale source où a puisé Franz Liszt, Chopin et Berlioz — et, derrière Berlioz, toute la France romantique — ont exercé une puissante influence sur la formation du compositeur au début de sa carrière.



## Chopin

La musique de Liszt séduit l'esprit; celle de Chopin parle au cœur. Si le goût, chez l'un, ne va pas toujours de pair avec une étonnante facilité à s'exprimer, chez l'autre, il n'est jamais en défaut. Né à Zelazowa-Wola, près de Varsovie, en 1810, Frédéric a, par son père, une ascendance lorraine. Virtuose dès l'âge de huit ans, il entreprend, comme Liszt, des tournées de concert en Europe. Il quitte Varsovie en 1830 pour Paris où l'accueillent ceux qui, à l'écouter, reconnaissent en lui plus qu'un simple talent. Il fréquente Liszt, Berlioz, H. Heine, Meyerbeer, préfère exécuter ses œuvres devant un public restreint. Après un voyage à Dresde, où il connaît Marie Wodzinska, qu'il ne pourra épouser, il gagne Leipzig. Rentré à Paris, il fait, grâce à Liszt, la connaissance de George Sand dont il s'éprend (1838) et qui l'emmènera passer un hiver aux îles Baléares. Mais Chopin, atteint déjà d'un mal qui ne pardonne pas, en revient plus malade. Les deux amants vivent à Paris, ou à Nohant, jusqu'au jour de la rupture (1847). Après un voyage en Angleterre et en Ecosse, Chopin rentre à Paris, où, miné par la phtisie, il ne tarde pas à mourir (1849).

Son œuvre pianistique est celle d'un artiste inquiet qui souffre dans son être comme dans son âme. Sans doute y trouve-t-on de nombreuses réminiscences de son pays natal, une certaine nostalgie slave, des rythmes essentiellement polonais. Mais il y a plus : l'union intime entre l'artiste, un rêveur, et son instrument de prédilection, le piano (deux *Concerts*). L'homme dont la sensibilité est si affinée puise également dans son amour pour Sand des forces qui lui inspirent certaines parmi ses œuvres : les *Etudes*, *les Préludes*, les *Sonates*, les *Ballades*, la *Berceuse*. Romantique par l'imagination, parfois classique par les formes qu'il cultive, souvent inspiré par la danse, ce poète du piano parle un langage à lui, avec une subtilité, un raffinement si personnels que son œuvre entier, comme chez Bach ou Mozart, atteint du premier coup à la beauté. Il y a dans ses *Valses*, ses *Mazurkas*, ses *Polonaises* autant de poésie que dans ses *Impromptus*, ses *Nocturnes*. Chaque *Etude*, chaque *Prélude* constituent un monde achevé et parfait. « L'émotion est à la source de son art et l'expression sonore en est le but suprême. » Une mélodie expressive, avec des figurations originales, des ornements nouveaux, qui embrassent souvent plusieurs octaves, un sens très rare de la modulation, une certaine tendance parfois à insister sur tel motif où l'auteur se complaît, des accords arpégés, caractérisent cette musique, « à la fois orageuse et suave, discrète et passionnée, langoureuse et forte », qui porte la marque du génie.

## Berlioz

Liszt était le type du grand virtuose qui attire les foules; Chopin, celui que l'on applaudit dans l'intimité des salons; Berlioz, le « Jeune-France », le bouillant romantique, qui possède un tempérament de créateur, est, des trois, le seul que ses contemporains ne comprennent pas toujours. Hector Berlioz naît à La Côte-Saint-André (Isère) en 1803, arrive à Paris en 1821, abandonne ses études de médecine, se tourne vers la musique. Elève de Lesueur et de Reicha au Conservatoire, il écrit l'ouverture des *Francs-Juges*, esquisse en 1828 les *Huit Scènes de Faust* — celles-ci se transformeront en 1846 en une légende dramatique : *la Damnation de Faust* —, enfin, donne la *Symphonie fantastique* (1830), dans laquelle il met en musique un épisode de sa vie : l'amour violent qu'il éprouve pour l'actrice Harriett Smithson (qu'il épousera en 1833). En 1830, le premier prix de Rome lui est décerné pour sa cantate *la Dernière Nuit de Sardanapale*. D'Italie, où il passe trois années, il rapporte *le Retour à la vie*, *le Roi Lear*. Il fait entendre avec succès sa *Fantastique*, expose ses idées sur la musique à programme au *Journal des débats*, au *Correspondant*. Mais, peu à peu, son langage musical, trop hardi, étonne; on le regarde comme une sorte de monstre en musique. *Harold en Italie*, la *Grande Messe des morts* (1837), *Benvenuto Cellini*, *Roméo et Juliette* sont reçus avec froideur, si ce n'est avec des risées. L'auteur en souffre, d'autant que la misère guette son ménage. La *Symphonie funèbre et triomphale* échoue (1840) et, après une tournée en Allemagne (1843), en Autriche et en Russie (1846-1847) avec l'actrice espagnole Marie Reccio, *la Damnation*, jouée aux frais de l'auteur, est pour celui-ci

cause de ruine. La mort d'Harriett rend la situation de l'artiste plus pénible encore. Nouvelle déception : contre Berlioz qui s'y était présenté, l'Institut élit A. Thomas! Pourtant une semaine Berlioz, organisée à Weimar par Liszt (1852), lui redonne courage; il travaille : *l'Enfance du Christ*, trilogie sacrée, date de 1854. Berlioz épouse Marie Reccio; mais c'est pour la perdre bientôt. La vie dure continue, il reste seul, découragé. *Les Troyens à Carthage* (1855-1863), *Béatrice et Bénédict* (1862) ne rencontrent point le succès qu'il en attendait. Après un ultime voyage en Allemagne, Autriche, Russie (1866-1868), il meurt à Paris (1869), succombant sous le poids d'une destinée orageuse, mais qui lui a donné de grandes joies, en dépit de la légende dont il a peut-être aimé à s'entourer.

Berlioz est de tempérament passionné : aussi l'expression revêt-elle souvent chez lui une exubérance, un réalisme qui est chose nouvelle dans l'histoire de la musique (ouverture du *Carnaval-Romain*, 1844). Cet artiste révolté, dont l'amertume cache également un esprit sensible, a eu le génie de la couleur, l'amour des sonorités contrastantes, des timbres inédits, du fantastique. Son orchestration, lourde parfois, marque pourtant un progrès décisif sur celle de ses prédécesseurs. Il ressuscite la musique à programme, utilise l'un des premiers le procédé du *leitmotiv*, c'est-à-dire l'*idée fixe* qui paraîtra tantôt ici, tantôt là, et qui toujours, comme dans la *Fantastique*, évoque la même image. Si la science musicale et harmonique, la science de la construction, de l'équilibre lui échappent parfois, comment ne pas admirer les rythmes qu'il utilise *(les Feux follets*, la *Marche hongroise)*, la beauté de certaines de ses mélodies *(le Roi de Thulé*, la *Sérénade de Méphisto*, l'*Invocation à la nature* dans *la Damnation; l'Absence; la Captive)* ou la grandeur toute classique de certains chœurs *(Te Deum, Requiem)*, de certaines scènes des *Troyens?* Berlioz ne se rattache à aucun de ses prédécesseurs français; c'est un « cas » d'autant plus frappant qu'il vivait en un temps où le public parisien applaudissait Meyerbeer ou les Italiens. Musicien intellectuel, il semble plus près d'un Hugo que d'un Cherubini; Wagner, pourtant, lui doit au moins autant qu'à Liszt. Auteur d'un célèbre *Traité d'instrumentation* (1844), de *Mémoires*, il a laissé plusieurs volumes de critique : *les Soirées de l'orchestre, les Grotesques de la musique, A travers chants.*

***

Il convient, à côté de ces trois isolés de la musique, de faire une place aux violonistes qui, outre le pédagogue tchèque **A. Reicha** (1770-1836), un des introducteurs en France de l'art polyphonique allemand, se sont également proposé de révéler en France les chefs-d'œuvre de la musique classique et romantique. Parmi ceux-ci brillent les maîtres des classes de violon du *Conservatoire de musique* réorganisé à Paris en 1795 : **P.-M. Baillot** (1771-1842), qui fait, avec son quatuor, un immense effort en faveur de la musique de chambre, **R. Kreutzer** (1766-1831), à qui Beethoven dédia une célèbre sonate, **P. Rode** (1774-1830), auteur de *24 caprices*, de concertos, **F. Habeneck** (1781-1849), qui a fait connaître au public parisien les symphonies de Beethoven, et fondé les *Concerts du Conservatoire.* A la même époque, l'Allemagne connaît avec **L. Spohr,** déjà cité, l'un de ses plus grands violonistes. Dans son enseignement, comme dans ses concertos, il eut le rare mérite de lutter contre la trop grande virtuosité, incarnée par **Nicolo Paganini** (1782-1840), né à Gênes. Celui-ci, par son mécanisme prodigieux, sa technique éblouissante, a exercé une influence considérable sur l'art du violon *(24 caprices, concertos).* — L'orgue n'est pas servi par de tels talents. Tout au plus y a-t-il lieu de citer, en Allemagne, les exécutants **Ch. H. Rinck** (1770-1846), **A. Hesse** (1809-1863), **J. Toepfer** (1791-1870); en France, **N. Séjan** (1745-1819), **F. Benoist** (1794-1878), le premier titulaire de la classe d'orgue du Conservatoire, enfin **A.-F. Boëly** (1785-1858), organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois (400 pièces pour orgue; œuvres pour piano, etc.), dernier représentant de la pure tradition française, avec laquelle s'efforçait également de renouer, en son *Ecole de musique religieuse*, l'auteur du *Lac*, **L. Niedermeyer** (1802-1861). L'influence conjuguée de Bach et Beethoven devait permettre à Boëly d'ouvrir, à l'orgue notamment, la voie à C. Franck.

"le Barbier de Séville", opéra-comique de Rossini, dessin de Georges Cain, *de gauche à droite,* Rosine, Figaro, Bartholo, Almaviva chassent Basile
*Phot. Larousse*

# III. l'opéra en France et en Italie

Il est dans l'histoire de la musique française et italienne peu d'époques qui soient aussi pauvres en musiciens : hormis Berlioz et Rossini, la première moitié du XIX[e] siècle ne connaît dans les deux pays latins aucun tempérament original. Le public se plaît à applaudir des niaiseries, des fadaises, des effets vulgaires, des fantaisies pour orchestre ou piano, au théâtre comme au concert, voire à l'église. Dans une telle ambiance, on comprend que Berlioz soit resté « incompris ».

## Rossini

De tous les compositeurs français ou italiens qui ont « enrichi » le répertoire de l'*opera seria* ou de l'opéra bouffe, Gioacchino Rossini, né à Pesaro en 1792, est le mieux doué. Ses débuts datent de 1810; à l'instar des maîtres italiens qui cultivent le *bel canto* et l'effet, il écrit en peu de temps de nombreuses partitions, est joué au San Mosé de Venise, à Bologne, connaît le succès avec *L'Inganno felice*, puis avec *Tancrède*, tragi-comédie qui se ressent encore de l'influence mozartienne (n'appelait-on pas Rossini *el Tedesco?*), et *l'Italienne à Alger*. Engagé par l'impresario Barbaja, il est joué à Milan, à Naples — où il se fixe en 1820 — et à Vienne. Son chef-d'œuvre, *le Barbier de Séville*, est de 1816. Avec *Otello*, il délaisse l'opéra bouffe pour un style plus dramatique. Puis, ce sont *la Gazza ladra* (avec sa belle ouverture), *Moïse en Egypte* (dont la *Prière* du troisième acte a été longtemps célèbre, 1818). Rossini épouse une chanteuse, Isabelle Colbran, part pour Vienne où il rencontre Beethoven sans pouvoir lui parler, écrit *Sémiramis* (créée à Venise), « parfait exemplaire du style rococo », et se rend à Londres où les applaudissements ne lui sont pas ménagés. Nommé quelque temps directeur des Italiens à Paris, puis intendant de la musique royale, inspecteur général du chant, il reste en France jusqu'à la révolution de 1830, modifie pour le public français son style, abandonnant les vocalises, les effets, pour se tourner vers un art plus majestueux, dont les principales étapes ont été *le Voyage à Reims* (1825), *le Siège de Corinthe*, *Guillaume Tell* (1829). Ce dernier opéra comporte une symphonie en guise d'ouverture et un second acte qui ont longtemps contribué à la renommée de son auteur. Cet ouvrage marque la fin de la prodigieuse fécondité de l'Italien, qui reprend en 1836 le chemin de Bologne pour revenir à Paris en 1853. Il mourut à Paris, en 1868. Outre ses opéras, il avait composé en 1832 un *Stabat*, dans un style expressif et sobre, et toute une suite de cantates dramatiques ou de circonstance.

« J'avais de la facilité, a-t-il dit à Wagner, et j'aurais pu arriver à quelque chose. » Jugement sincère sur lui-même. L'auteur nous paraît un improvisateur remarquable, qui aime les effets, et que son imagination créatrice entraîne souvent à écrire trop vite. Musicien séduisant, il crée des mélodies fraîches, limpides, et qui plaisent. Il sait être naturel, mais il ne sait pas mettre un frein à sa verve méridionale. Il est cependant capable d'improviser en treize jours une œuvre vivante, pleine d'esprit, de brio, de grâce, une œuvre impérissable : *le Barbier*.

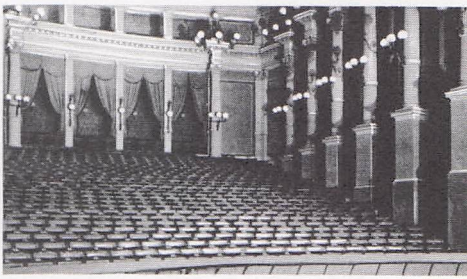
## contemporains et successeurs de Rossini

Au même instant, deux Italiens font encore applaudir à Paris la musique légère, les formules, les procédés rossiniens. **Gaetano Donizetti** (1797-1848), né et mort à Bergame, écrit plusieurs opéras par an *(Anna Bolena)*, passe sept années à Naples, avant d'être appelé à Paris (1835), où il donne *Marino Faliero*, et ses chefs-d'œuvre *Lucie de Lammermoor* (celui-ci créé à Naples, 1835), *la Fille du régiment* (1840), *la Favorite*, *Don Pasquale*. Il passa la fin de sa vie entre Vienne, Paris et Naples. Doué d'une facilité, d'une adresse égales à celles de son modèle, Donizetti, plus vulgaire parfois, a néanmoins le sens de l'action et du drame : il ne manque pas de pathétique. On lui doit 28 cantates, 71 opéras, 13 symphonies, 18 quatuors. — Son rival, **Vincenzo Bellini** (1801-1835), né à Catane, fait applaudir *Il Pirata* dès 1827, puis *la Somnambule* (1831), qui popularise son nom au-delà des frontières de son pays, *la Norma* (1831), où triomphe la Malibran. Il se fixe à Paris en 1833 et donne deux ans plus tard *les Puritains*. Auteur d'une très fraîche sensibilité et doué pour la mélodie souple, sa pauvreté contrapuntique, ses accompagnements trop faciles l'ont fait un peu oublier.

Rossini renonça-t-il à la composition, comme l'ont prétendu certains de ses biographes, parce qu'il devina en Meyerbeer un rival qu'il ne pourrait égaler? La chose est, sinon certaine, du moins probable. Fils d'un banquier israélite, Giacomo Beer, dit **Meyerbeer** (né à Berlin en 1791, mort à Paris en 1864), travaille avec Clementi et Vogler, se lie d'amitié avec Weber, écrit son premier opéra, *la Fille de Jephté*. Prussien de tempérament et d'esprit, souvent à la recherche du succès, il s'inspire du style italien *(Marguerite d'Anjou)* après un voyage à Venise (1815), tente dans *Il Crociato in Egitto* une fusion des deux arts germanique et italien, pour se faire applaudir finalement en France, où il fut longtemps considéré comme le dieu de la musique. A Paris dès 1826, il fait recette avec *Robert le Diable* (1831), s'impose avec *les Huguenots* (1836), *le Prophète* (1849), *l'Etoile du Nord* (1854, œuvre composée en 1842 à Berlin, où l'auteur avait été nommé grand maître de la musique du roi Frédéric-Guillaume IV), *le Pardon de Ploërmel* (1859), enfin *l'Africaine*, qui ne fut jouée qu'un an après sa mort. L'homme que Wagner a jugé « un zéro absolu », que Schumann et Berlioz méprisaient au même titre (bien que ce dernier admirât *les Huguenots*), et qui trouva en Scribe un librettiste à la « hauteur » de son... médiocre talent, a eu cependant le sens du drame, de l'orchestre, du mouvement au théâtre, et des grands effets qui pouvaient séduire le public parisien. Il faut également reconnaître que sa déclamation lyrique est neuve.

A la suite de Boieldieu subsistent cependant, sous « le règne de Meyerbeer », quelques « Français » de tempérament. **E. Auber**, né à Caen en 1782 et mort à Paris en 1871, invente de spirituelles et charmantes mélodies dans ses opéras ou ses opéras-comiques. Son nom reste attaché à *la Muette de Portici* (1828), *Fra Diavolo* (1830), *le Domino noir* (1837), *les Diamants de la couronne* (1841). **F. Halévy** (1799-1862) connaît le succès avec *la Juive* (1835), puis avec *la Reine de Chypre* et des psaumes; **F. Hérold** (1791-1833), avec *Zampa*, *le Pré-aux-Clercs* (1832), œuvres plus sincères, plus fortes que celles de ses contemporains. **A. Adam** (1803-1856), élève de Cherubini, comme Hérold et Auber, est moins doué qu'eux; ses opéras-comiques, *le Chalet* (1834), *Si j'étais roi* (1852), marquent la fin d'une époque, mais son ballet romantique *Giselle* (1841) est resté l'archétype du genre. Et ce n'est pas **F. David** (1810-1876), qui s'adonne à la musique descriptive dans *le Désert*, ni **V. Massé** (1822-1884), l'auteur des *Noces de Jeannette* (1853), de *Paul et Virginie* (1876), encore moins **Ambroise Thomas** (1811-1896), l'auteur du *Songe d'une Nuit d'Eté*, de *Mignon* (1866), de *Hamlet*, qui pourraient régénérer l'opérette et l'opéra français.

théâtre de la Scala à Milan. *Phot. Viollet*



théâtre de Bayreuth. *Phot. Office du tourisme allemand*

# IV. Richard Wagner

En renouvelant l'opéra national allemand, à la suite de Mozart et de Weber, Richard Wagner a amplifié le langage musical, créé un art, une philosophie et un système dramatique qui domineront toute la musique européenne jusqu'aux premières décennies du XIX[e] siècle.

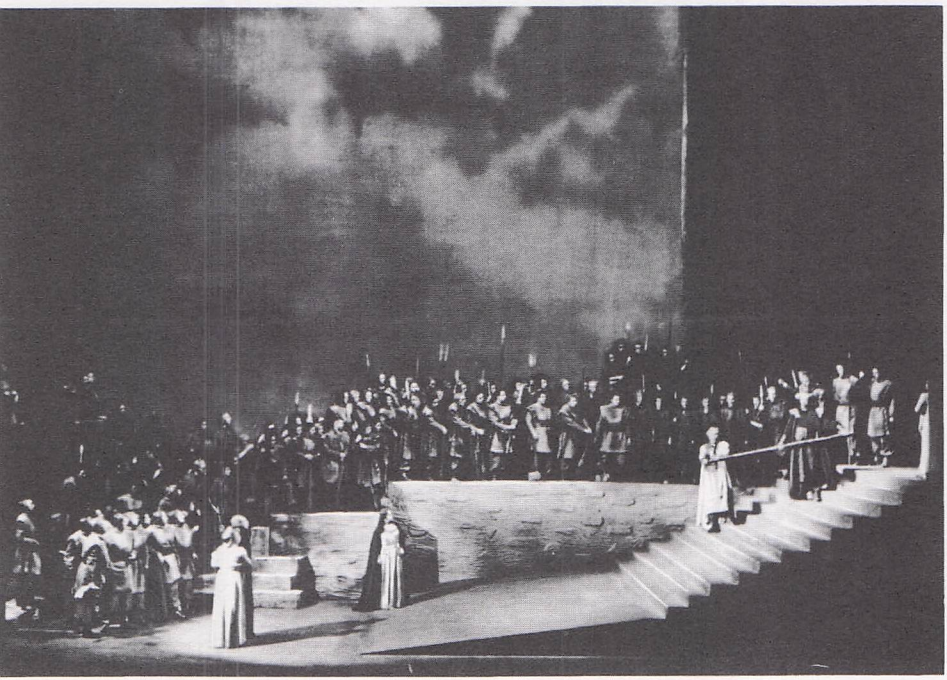
## Wagner : la vie et l'œuvre

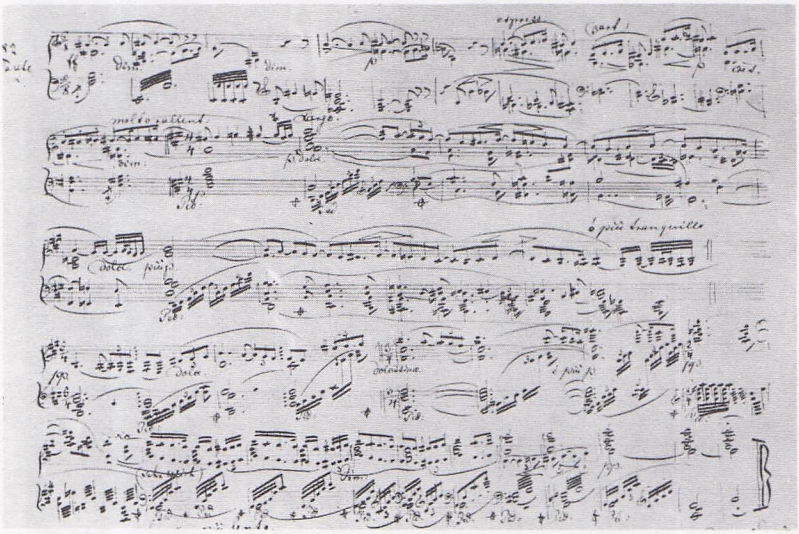
Il naît à Leipzig en 1813, respire tôt l'atmosphère du théâtre, puisque son beau-père L. Geyer est acteur. L'art de Weber et de Beethoven l'éveille à la musique, ainsi que Mozart. Tout en poursuivant ses études à l'université, il apprend son futur métier auprès de G. Muller et Th. Weinling, écrit à Wurzbourg un opéra, *les Fées* (1833), s'éprend de Shakespeare, et dirige l'orchestre aux théâtres de Madgebourg (1834), Kœnigsberg, Riga (1837). En 1836, il épouse une actrice, Minna Planer, qui ne lui donnera que peu de joie. A Riga (1838), il entreprend *Rienzi*, l'ouverture de *Faust*, et déjà trace les grandes lignes du *Vaisseau fantôme*. Après un séjour à Paris (1839-1842), il réussit à faire jouer *Rienzi* à Dresde en 1842. Maître de chapelle de la cour de Dresde (1842-1849), il fait représenter *le Vaisseau fantôme* (ou *le Hollandais volant*), entreprend *Tannhauser*, qui sera donné en 1845, *Lohengrin* (1847), créé en 1850. Mais Wagner, à la suite des événements politiques de 1848, doit fuir d'abord à Weimar, puis à Zurich, où il restera une dizaine d'années. Tout en concevant le livret de la *Tétralogie*, il développe ses principes théoriques, philosophiques et esthétiques, en deux volumes, *l'Œuvre d'art de l'avenir*, *Opéra et drame ;* ces principes, il les met en pratique dans cette trilogie, *l'Anneau du Nibelung*, dont il écrit la plus grande partie *(l'Or du Rhin, la Walkyrie, Siegfried)* de 1854 à 1857. Un événement imprévu vient arrêter un moment cette œuvre. Philosophe, Wagner est aussi un passionné. A Zurich, il s'éprend de la femme d'un ami, Mathilde Wesendonck, dont il décidera, après un drame intérieur, de se séparer. *Tristan et Isolde*, achevé à Venise (1859), retrace les étapes de cet amour malheureux. A Paris, *Tannhauser* échoue (1861), de même que *Tristan* ne peut être joué à Vienne : années de désespoir, auxquelles vient mettre un terme, en 1864, l'appel du roi Louis II de Bavière qui encourage l'artiste, patronne à Munich en 1865 la représentation de *Tannhauser*, du *Vaisseau fantôme*, de *Tristan* et autorise Wagner à faire édifier un théâtre pour ses œuvres. De 1866 à 1872, le musicien, qui vient de perdre sa femme, écoule sa vie près de Lucerne, à Triebschen. Une idylle se noue entre Wagner et la fille de Liszt, Cosima de Bülow. Cette dernière finit par divorcer, épouse Richard en 1870, et donne le jour à un fils, Siegfried; années de complet bonheur, et dont *Siegfried-Idyll* évoque la joie intime; années durant lesquelles Wagner écrit *les Maîtres chanteurs* (1868), termine la *Tétralogie* (*le Crépuscule des dieux*, 1872). Il s'installe définitivement à Bayreuth en 1872. *L'Anneau du Nibelung* sera donné, en 1876, sur le théâtre de cette ville, terminé grâce aux générosités du roi. *Parsifal*, commencé en 1877 et représenté en 1882, clôt la longue série de ces chefs-d'œuvre. Wagner, dont la renommée a maintenant dépassé les frontières de son pays, meurt à Venise en 1883.

## son esthétique

Dans son œuvre, Wagner se présente d'abord comme le continuateur de Gluck et de Weber, et en opposition avec l'opéra tout extérieur de Meyerbeer. Le musicien est lui-même son librettiste. C'est un poète, un penseur, qui crée en même temps le drame et la musique qui doit servir de commentaire au texte. Il subit l'influence de Schopenhauer, et, en pessimiste, en passionné, il veut libérer l'homme qui souffre; ce *rachat*, cette *rédemption*, cette *régénération*, auxquels ici et là il aspire de toute son âme, sont à la base de son théâtre. Il serait faux de croire que le drame wagnérien soit la mise en œuvre ou l'expression d'un système philosophique aux lignes rigides. Il n'y a pas système. La pensée de l'auteur évolue de *Rienzi* à *Parsifal*, de même que sa manière de concevoir l'opéra, ou plus simplement de s'exprimer en musique. Alors que les premières œuvres jusqu'à *Lohengrin* comportent, comme l'opéra italien, des « numéros », des « airs », peu à peu Wagner transforme le drame; finalement, le théoricien, le musicien, le philosophe ne font plus qu'un. L'auteur aboutit à une synthèse parfaite des arts, la poésie étant l'égale de la musique, la musique n'étant que l'illustration continue du drame. A l' « air » succède la mélodie déclamée, et les scènes se suivent sans coupure, car l'orchestre, à la manière du chœur antique, complète l'ambiance dans laquelle l'auditeur doit baigner, et, par ces thèmes que toujours il répète ou développe *(leitmotiv)*, contribue à donner à l'œuvre toute son unité. L'orchestre interprète les états d'âme; il suit le texte, il évoque, il suggère. Peu d'action; tout doit être d'ordre intérieur et, en puisant aux vieilles légendes, en ravivant un thème mythologique, en décrivant la nature, ou bien en analysant l'amour humain, l'union doit être complète entre le drame et la musique. Dans cette suite étonnante de *créations*, deux intermèdes : *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, vaste opéra-comique où la joie, la vie, le débordement de la cité médiévale contrastent avec l'amertume d'Hans Sachs qui renonce à l'amour d'Eva, car il croit au sacrifice et à sa vertu; — *Tristan et Isolde*, « poème de la passion », où l'amour avec ses droits imprescriptibles nous est présenté comme n'ayant d'autre issue que la mort. Si, dans *Tannhauser*, Elisabeth renonce à son amour pour sauver son héros, si, dans *l'Anneau*, c'est le monde qui est jugé mauvais et si le néant paraît ici préférable à la vie, dans *Parsifal*, le pessimisme s'apaise, l'homme « pur » peut se racheter par le renoncement; l'idéal religieux paraît qui viendra illuminer la souffrance humaine; l'esprit chrétien l'emporte sur le désir...

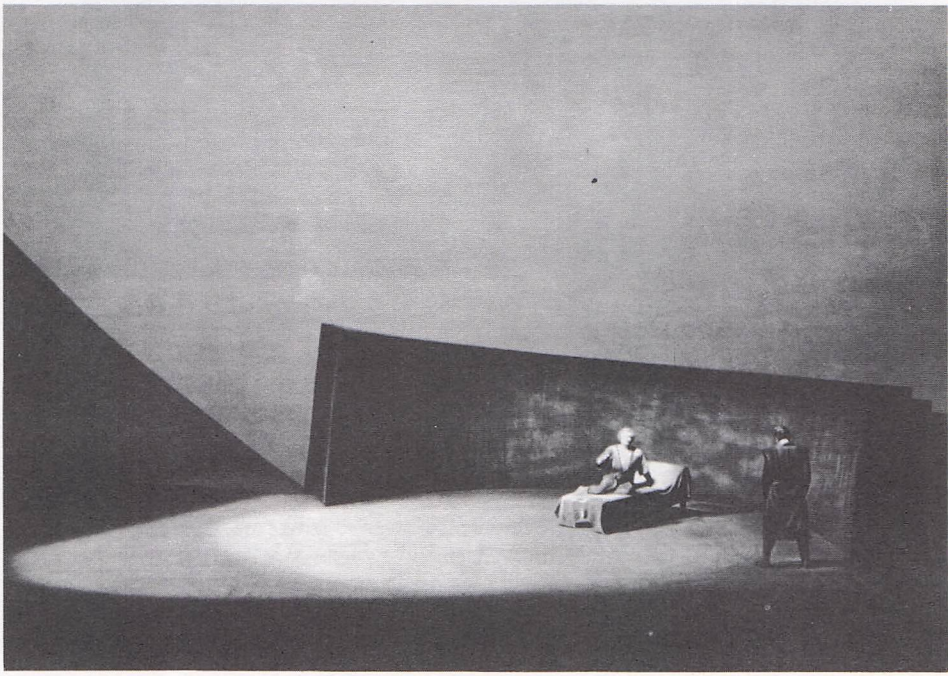
De toutes ces pages, si pleines de sens et de musique, lesquelles citer qui ne soient profondément gravées au cœur de tout musicien : l'*Ouverture* de *Tannhauser*, le *Prélude* de *Lohengrin*, l'*Ouverture* des *Maîtres chanteurs*, le *Prélude* de *Tristan* et la *Mort d'Isolde*, la *Chevauchée des Walkyries*, *Siegfried*, la fin du *Crépuscule*, le *Prélude* de *Parsifal*, la scène du *Saint-Graal*, *les Filles fleurs*, *l'Enchantement du vendredi saint*...?



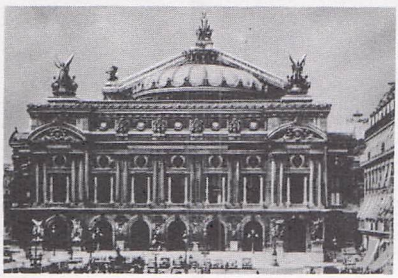


page autographe de Richard Wagner, conclusion pour l'exécution du prélude de "Tristan et Isolde". *Phot. Larousse*

*à gauche* "le Crépuscule des dieux" (IIe acte), mise en scène de Wieland Wagner pour les festivals de Bayreuth. *Phot. Renner; ci-dessous* "Tristan et Isolde" (dernier acte), mise en scène de Wolfgang Wagner. *Phot. Heinz Eysell*



le grand escalier de l'Opéra un soir de gala en 1875, dessin de Ch. Fichot paru dans "l'Illustration". *Phot. Larousse*



façade du théâtre, œuvre de Charles Garnier édifiée de 1862 à 1874. *Phot. Yvon*

8

# LA SUPRÉMATIE FRANÇAISE de Gounod, Franck et Saint-Saëns à Fauré, Debussy, Ravel

**la renaissance de l'école française : Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Franck, Chabrier — l'opéra et l'opéra-comique après Massenet — le mouvement franckiste : Duparc, d'Indy — les écoles étrangères; russe : Rimsky-Korsakov, Moussorgsky; espagnole : Albéniz; allemande : Brahms, Strauss; italienne : Verdi; scandinave : Grieg — l'apogée de l'école française : Fauré, Debussy, Ravel — La musique religieuse**

Depuis la mort de Rameau, la musique française cherche une voie nouvelle entre l'opéra-comique, la symphonie, la musique de chambre; elle subit l'influence du monde germanique autant que celle de l'Italie. Le piano-forte, le violon, le violoncelle, la harpe ont fait de constants progrès, ainsi que l'orchestre (cors, clarinettes). Si le génie de Berlioz reste encore incompris, de nombreux signes indiquent un renouveau proche. A la source de celui-ci, nous trouvons plusieurs artistes qui ont tour à tour écouté l'appel de Beethoven, Schubert, Wagner. C'est le théâtre, avec ses « airs », ses effets faciles ou vulgaires — italiens autant que germaniques —, qui avait tari en notre pays toute source d'inspiration généreuse. C'est en partie par lui que la musique va désormais refleurir. Mais il n'y a pas seulement renaissance de l'art dramatique — celle-ci s'affirmera durant toute la seconde moitié du XIX[e] siècle —, il y a aussi naissance d'un art symphonique, d'une musique « pure », d'une musique de concert qui se dégagera peu à peu de l'influence wagnérienne pour renouer, si possible, avec la tradition de Couperin et Rameau. Le philtre wagnérien n'aura qu'un temps. Le mouvement dit « impressionniste » le supplantera, rendant à notre école la place qu'elle avait naguère, lui donnant même, pour la première fois, avec Fauré, Debussy (deux poètes), puis avec Ravel et Roussel, une suprématie qui a été s'affirmant entre la Première et la Seconde Guerre mondiale.

## I. la renaissance de l'école française

Très divers les artistes qui, depuis 1850, y ont contribué : entre autres Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Franck, Chabrier. Symbolisant ce mouvement, Bussine, Saint-Saëns, Franck, Fauré, Castillon, Duparc, d'Indy, Chausson fondent, après la guerre franco-allemande, la *Société nationale de musique* (1871).

### Gounod

Né à Paris (1818-1893), Charles-François Gounod obtient le premier prix de Rome en 1839, s'initie à l'art de Palestrina, compose une *Messe*, un *Te Deum*, découvre Schumann, Berlioz, connaît d'abord quelques désillusions au théâtre avec *Sapho* (1851), *la Nonne sanglante* (1854), *le Médecin malgré lui* (1858). C'est pourtant là que doit s'imposer son talent. Son chef-d'œuvre, *Faust*, date de 1859 : il vaut

par la justesse de sa déclamation, le naturel de ses accents, sa poésie; on sait la faveur que témoigne depuis lors à cet opéra le public du monde entier. Gounod ne fut pas aussi heureux avec *Philémon et Baucis* (1860), *la Reine de Saba* (1862), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1867). A la suite de la guerre de 1870 — il s'était réfugié à Londres —, il fait exécuter *Gallia* (1871), puis s'adonne à l'oratorio; *Tobie*, *Mors et Vita*, *Rédemption* furent aussi bien accueillis que sa *Messe à Jeanne d'Arc*. Poète qui réagit contre l'art de Meyerbeer, s'il fit preuve de quelques faiblesses, il a exercé autant par sa musique religieuse (13 *Messes*, motets, 2 *Requiem*) que par ses mélodies élégantes une heureuse influence sur ses contemporains; il est de ceux qui engagèrent la musique française sur une voie plus noble, l'aidant ainsi à fixer son destin. Ses mélodies *(Venise*, *le Soir*, *Sérénade*, *le Vallon)*, dont certaines sont issues de la romance, annoncent Fauré. Il avait écrit deux *Symphonies* (1855).

## Saint-Saëns

Elève de Stamaty, virtuose aussi précoce que Mozart, Camille Saint-Saëns (né à Paris en 1835, mort à Alger en 1921) montre de bonne heure ses préférences pour la musique classique. Professeur à l'Ecole Niedermeyer, il initie ses élèves (Fauré, Messager) aux œuvres de Bach, Haendel, Rameau, Gluck et Mozart, sans méconnaître Beethoven, Berlioz et Liszt. Le romantisme n'est pourtant point ce qui l'attire, et son œuvre si diverse dit le souci qu'il eut toujours de la forme, de l'équilibre, de la clarté. Classique, il évite de s'épancher, et l'esprit semble chez lui toujours l'emporter sur le cœur, que ce soit dans ses *Symphonies* (la troisième, avec orgue [1886], est sans doute son chef-d'œuvre), son *Oratorio de Noël*, sa musique de chambre (quintettes, quatuors, sonates, trio en *fa*, septuor, 5 concertos de piano, 3 concertos de violon), son oratorio *le Déluge*, ses poèmes symphoniques *(le Rouet d'Omphale*, *Phaéton*, *la Danse macabre*, *la Jeunesse d'Hercule*, 1871-1877), son poème *la Lyre et la Harpe*. Saint-Saëns, qui a été organiste à Saint-Merri, puis (de 1858 à 1877) à la Madeleine, assure longtemps la direction de la *Société nationale de musique* (1871-1886). Au théâtre, il donne, après la guerre de 1870, mais sans grand succès, *la Princesse jaune* (1872), *Etienne Marcel* (1879), *Henri VIII* (1883), *Ascanio* (1890), *Déjanire* (1898). Son chef-d'œuvre, *Samson et Dalila*, monté par Liszt à Weimar dès 1877, ne parut à l'Opéra qu'en 1892. C'est un grand oratorio qui contient des pages d'une délicate inspiration *(chœur des Philistins)*, d'un souffle puissant (*duo* de Samson et Dalila) ou d'un grand effet *(Scène de l'orgie)*. Esprit caustique, qui ne craint point la facétie *(le Carnaval des animaux*, 1886), Saint-Saëns est un encyclopédiste, un sincère, un improvisateur d'une fécondité prodigieuse, mais dont la science parfaite semble parfois refuser quelque place à l'émotion.

Pianiste virtuose, organiste réputé, Saint-Saëns, qui fut l'un des créateurs du poème symphonique français et l'un des maîtres dans l'art de l'orchestration, puise auprès des classiques une élégance d'écriture, une connaissance du contrepoint qui ne seront pas sans exercer sur ses disciples une heureuse influence, à l'heure même où s'opposeront les esthétiques wagnériennes, franckistes ou impressionnistes.

## Bizet

Saint-Saëns avait rénové la symphonie. Georges Bizet va libérer l'opéra. Né à Paris, mort à Bougival dans des conditions mystérieuses (1838-1875), grand prix de Rome en 1857, c'est en revenant d'Italie qu'il s'éprend de l'art allemand, écrit pour le théâtre : *les Pêcheurs de perles*, *la Jolie Fille de Perth*, *Djamileh*. Ses deux chefs-d'œuvre, *l'Arlésienne* et *Carmen*, datent de 1872 et 1875 : l'un comporte

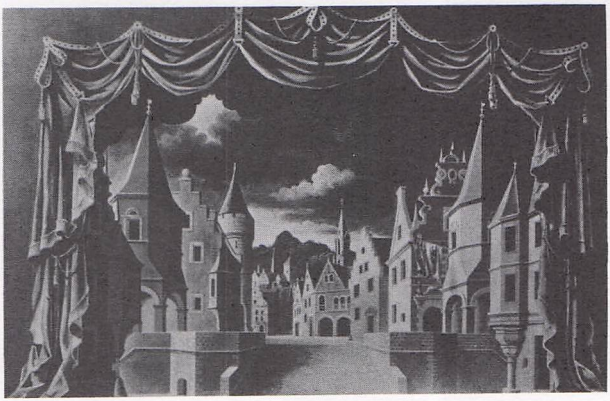
une suite de scènes pittoresques, d'une sobriété, d'une couleur, d'une expression qui étaient celles d'un indépendant. L'autre marquait la naissance d'un opéra-comique réaliste, puissamment évocateur, dont l'ambiance et la vie étaient à l'opposé de la philosophie et du système wagnérien. En introduisant l'Espagne et toute sa verve passionnée dans la musique française, Bizet ouvrait une voie nouvelle à ses contemporains. On lui doit également une cinquantaine de mélodies, une gracieuse suite à quatre mains : *Jeux d'enfants*, une *Symphonie en do majeur* (1855), une suite symphonique *(Roma)*, une ouverture *(Patrie)*.

## César Franck

Né à Liège en 1822, naturalisé Français, il est mort en 1890 à Paris, où il a passé toute sa vie, ignoré de la foule, comme organiste à Sainte-Clotilde depuis 1859 et comme titulaire de la classe d'orgue du Conservatoire depuis 1872. Improvisateur-né, cet élève de Reicha, de Zimmermann et de Benoist, qui admirait Bach, est surtout un disciple spirituel de Beethoven, auquel il emprunte la forme de la grande variation. Mystique qui puisait en sa foi sereine toute la force de son génie, il a laissé une série d'incontestables chefs-d'œuvre qui n'ont pas été sans marquer toute la génération française d'avant 1914 : pour l'église, les oratorios *Ruth* (1846), *Rédemption* (1872), *les Béatitudes* (1869-1879), *Rébecca* (1881), les *Six Pièces* (1862), et les *Trois Pièces* d'orgue (1878); pour l'orchestre, *les Eolides* (1876), *le Chasseur maudit* (1882), *les Djinns*, avec piano (1884), *Psyché* (1887), poèmes symphoniques, les *Variations symphoniques*, avec piano (1885), et la *Symphonie* (1886-1888); pour le piano, *Prélude, choral et fugue* (1884), *Prélude, aria et final* (1887). Sa musique de chambre comprend trois *trios*, un *Quintette* (1879), la célèbre *Sonate* pour piano et violon (1886), le *Quatuor* (1889). Les *Trois Chorals* pour orgue (1890) peuvent être considérés comme son « testament musical ». Si César Franck a renouvelé en l'épurant la musique d'orgue française, il a notablement élargi le cadre de la musique de piano, jeté par son quintette, son quatuor, sa sonate les bases d'une nouvelle musique de chambre, et contribué avec Saint-Saëns à l'enrichissement de notre répertoire symphonique. Sa pensée contemplative s'est parfois exprimée dans la mélodie *(Procession, Nocturne)* et elle semble avoir trouvé dans l'*oratorio* la forme où le compositeur excella : certaines des huit *Béatitudes*, auxquelles il travailla de 1869 à 1879, s'inscrivent parmi les chefs-d'œuvre de la musique religieuse. L'emploi de la formule cyclique (qui consiste, dans une œuvre, à construire plusieurs mouvements sur un ou plusieurs thèmes générateurs), la mélodie qui se développe en une suite d'amples périodes, un souci constant de la modulation, un chromatisme assez poussé, parfois systématique — une certaine lourdeur dans l'architecture et l'orchestration —, telles sont les caractéristiques de cette musique expressive, d'une réelle noblesse et qui traduit avec sincérité les aspirations d'une âme passionnée.

## Massenet

De son vivant, César Franck resta méconnu : son génie n'en fit que croître. Jules Massenet eut les plus grands succès. Son talent ne paraît pas y avoir gagné. Né à Montbard (1842-1912), il obtient le prix de Rome en 1863, rapporte d'Italie un oratorio, *Marie-Madeleine*, et, avant de se vouer à l'art dramatique, compose des suites d'orchestre *(Scènes pittoresques)*. Elève d'A. Thomas, il est nommé titulaire de la classe de composition à la mort de Bazin. Ses œuvres les plus connues se succèdent entre 1880 et 1910 : *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884), *le Cid, Esclarmonde, Werther* (1892), *Thaïs* (1894), *la Navarraise, Grisélidis, le Jongleur de Notre-Dame* (1904), *Don Quichotte* (1910). A vouloir trop séduire, ce mélodiste, qui eut les plus grands dons et qui fut roi au théâtre avant la Grande Guerre, trop souvent irrite. Une sentimentalité mièvre, un souffle court, un certain besoin de s'adresser aux sens ont fait oublier le charme, la couleur de sa musique, et les trouvailles dramatiques dont il a fait preuve. On lui doit aussi de la musique de scène pour *les Erinnyes*, des *Scènes hongroises, napolitaines, alsaciennes*, pour orchestre, un *Requiem* à 8 voix.



"Faust", de Gounod, décor de l'acte IV par A.-M. Cassandre, Opéra de Paris
*Phot. Larousse*

### deux indépendants

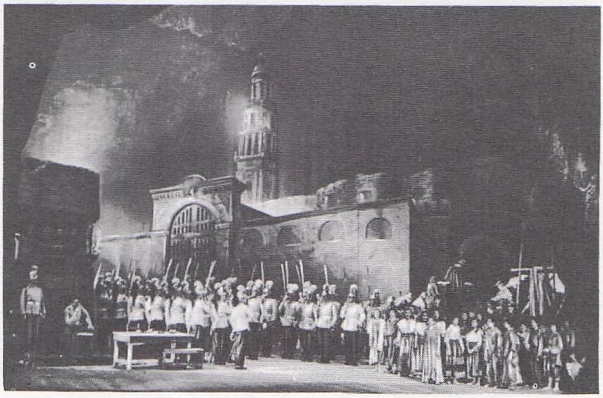
Le tempérament musical d'un Lalo, celui d'un Chabrier, sont d'un tout autre ordre. **Edouard Lalo** (né à Lille [1823-1892]), élève d'Habeneck, parle un langage inédit dès 1867 dans son opéra *Fiesque*. Ses chefs-d'œuvre, *Namouna*, un ballet (1882), *le Roi d'Ys*, un opéra-comique (1876, donné seulement en 1888), restent d'abord incompris. La sincérité, la couleur, le rythme, la saveur de ces pages ont depuis lors assuré leur succès. La *Symphonie en sol mineur* (1886), la *Rhapsodie norvégienne*, la *Symphonie espagnole* (1873), le *Concerto en fa*, le *Concerto* de violoncelle, de nombreuses pages de musique de chambre (quatuor à cordes, 1859) ont également leur part dans la renaissance de notre école. — Plus personnel encore, l'autodidacte **Emmanuel Chabrier** (1841-1894) — un admirateur de Wagner — fait preuve d'une liberté de rythme, d'un humour, d'une truculence qui semblent animer d'un souffle nouveau la musique latine. Au théâtre, *l'Etoile*, (1877), opéra bouffe, *l'Education manquée*, *Gwendoline* (1886), *le Roi malgré lui* (1887), *Briséis ;* au concert, une « pochade orchestrale », *España*, l'*Ode à la musique* avec chœurs, la *Joyeuse Marche ;* pour le piano, l'*Impromptu*, les *Pièces pittoresques* (*Idylle*, *Scherzo-valse* [1881], les *Trois Valses romantiques*, la *Bourrée fantasque* [1891]), puis des mélodies, dont le caractère burlesque ne parvient pas à voiler les beautés, marquent les différentes étapes de cette courte carrière : celle d'un musicien ardent, parfois gavroche, parfois tendre, d'un poète qui aime la vie et dont la saveur de langage, la subtilité de l'harmonie, la richesse de l'orchestration, ont conquis de nombreux adeptes.

## II. l'ascension de l'école française

A côté des créateurs, dont les œuvres ont établi la suprématie de notre école en Europe (v. ci-dessous), nombreux sont les successeurs, disciples ou admirateurs de Wagner, de César Franck, de Chabrier et de Massenet qui ont également contribué à la renaissance de la musique française. Parmi ceux-ci, les uns se sont adonnés à la musique de théâtre, les autres à la musique symphonique, à la musique « pure ». D'autres, enfin, ont brillé dans l'un et l'autre genres.

### l'opéra et l'opéra-comique jusqu'au lendemain de la Première Guerre

Ernest Rey, dit **Reyer** (né à Marseille [1823-1909]), admirateur de Wagner, et comme celui-ci fervent du *leitmotiv*, a fait preuve cependant d'un beau tempérament latin dans *la Statue* (1861), *Sigurd* (Bruxelles, 1884), *Salammbô* (Bruxelles, 1890). Excellent critique au *Journal des débats*, Reyer, au même titre que Gounod, s'impose par ses mélodies aux lignes ondulantes. Son contemporain, **Léo Delibes** (1836-1891), ressuscite en France la forme du ballet (*Coppélia*, 1870; *Sylvia*, 1876) et connaît le succès avec *Lakmé* (1883), œuvre légère, fraîche



"Carmen", de Bizet, décor de l'acte Ier par Lola de Nobili, mise en scène de Raymond Rouleau, Opéra de Paris (1960) *phot. Lipnitzki*

et colorée. **Ernest Guiraud** (1837-1892) n'est plus connu aujourd'hui que par son ballet *Gretna-Green*, son ouverture d'*Artevelde*, alors que **Paladilhe** (1844-1926), un admirateur de Meyerbeer, reste encore l'auteur de l'opéra *Patrie*. A la fin du siècle, **Benjamin Godard** (1849-1895), à qui l'on doit de la musique de chambre et des symphonies, connaît au théâtre quelques succès avec *Jocelyn* (et sa fameuse Berceuse), *Dante et Béatrice*, *Ruy Blas*, *la Vivandière*, tandis que, à côté de leurs opéras oubliés, un **Charles Lenepveu** (1840-1910), un **Théodore Dubois** (1837-1924), ce dernier un temps directeur du Conservatoire (1896-1905), auteur d'un classique *Traité d'harmonie*, écrivent pour l'église, de même que Samuel Rousseau. **Alfred Bruneau** (né à Paris [1857-1934]) est un réaliste qui ne craint point de porter sur la scène des sujets tragiques et de peindre en musique les sentiments du peuple, dans *le Rêve* (1890), *l'Attaque du moulin* (1892), *Messidor* (1896), *l'Ouragan*, *le Roi Candaule* (1920), *Angelo* (1928). Artiste qui a le sens du théâtre, il sait aussi utiliser toutes les ressources de l'orchestre (Entracte de *Messidor*) et de la voix *(Requiem)*. Comme lui, **Gustave Charpentier** (1860-1956) fut élève de Massenet. Prix de Rome (1887), ce musicien, wagnérien de tendance, et qui est un coloriste *(Impressions d'Italie)*, reste l'auteur de *Louise* (1900), « roman musical » réaliste, poignant, qui a remporté les plus grands succès (l'air de la lettre, les cris de Paris, la Berceuse du dernier acte), malgré un livret et une musique répondant souvent à une sentimentalité discutable. L'influence de Massenet est encore perceptible chez **X. Leroux** (1863-1919), auteur du *Chemineau;* **C. Erlanger** (1863-1919), auteur du *Juif polonais*, d'*Aphrodite;* **P. Vidal** (1863-1931) [*la Maladetta*, ballet, 1893].

Plus près de nous, une série d'artistes aux tempéraments divers réussissent également au théâtre. Ce sont : **Georges Hue** (1858-1948), avec *le Miracle*, *Dans l'ombre de la cathédrale*, *Riquet à la Houppe* (on lui doit aussi des mélodies, les légendes symphoniques *Rübezahl*, *Titania*); **Silvio Lazzari** (1857-1944), avec *la Lépreuse*, *le Sauteriot;* **Alfred Bachelet** (1864-1943), avec *Scemo*, *Quand la cloche sonnera* (1923), œuvres vigoureuses, où s'affirme un sens réel du drame et du pittoresque, à quoi s'ajoutent une pratique de l'orchestre et un lyrisme d'une rare qualité *(Surya);* **Henri Busser** (1872-1973), avec *les Noces corinthiennes*, *la Pie borgne;* **Reynaldo Hahn** (1875-1947), auteur de fraîches mélodies, avec les opéras-comiques *l'Ile du rêve*, *la Carmélite*, *Nausicaa*, le ballet *la Fête chez Thérèse*, l'aimable opérette *Ciboulette* (1923); **Gabriel Dupont** (1878-1914), l'auteur d'*Antar*. Enfin, et dans ces dernières années, **Max d'Ollone** (1875-1959) [*le Retour*, *l'Arlequin*, *George Dandin*]; **Mariotte** (1875-1944) [*Salomé*]; **Ch. Levadé** (1865-1948) [*la Rôtisserie de la reine Pédauque*]; **R. Laparra** (1876-1943) [qui, avec flamme, a fait revivre quelques rudes caractères espagnols dans *la Habanera*, 1908; *le Joueur de viole*]; **L. Aubert** (1877-1968) [*la Forêt bleue*]; **Marcel Samuel-Rousseau** (1882-1955) [*le Hulla*, 1923; *Tarass-Boulba*, *le Bon Roi Dagobert*, 1927]; **H. Février** (1875-1957) [*Monna Vanna*]; **J. Canteloube** (1879-1957) [*le Mas*, *Vercingétorix*]; A. Georges, F. Casadesus, P. Le Flem (né en 1881) [*Aucassin et Nicolette*, *le Rossignol de Saint-Malo*, *la Magicienne de la mer*].

Dans cette trop sèche énumération, une place doit être réservée à quelques musiciens dont l'influence a été particulièrement féconde ou qui n'ont pas voulu borner leur activité à la seule musique dramatique. Elève de Saint-Saëns, et fervent de Wagner, **André Messager** (1853-1929), qui fut longtemps chef d'orchestre de l'Opéra et de la *Société des concerts*, a fait preuve d'une fraîcheur de sentiments, d'un goût et d'une sûreté d'écriture qui feront longtemps le succès des opéras-comiques *Fortunio*, *la Basoche* (1890), un chef-d'œuvre, et des opérettes *les P'tites Michu*, *Véronique*, *Passionnément*, *Coups de roulis*. — Esthéticien, historien de la musique, **Maurice Emmanuel** (1862-1938) est resté, semble-t-il, ignoré de ses contemporains; des pages fermes et nouvelles, cependant, abondent dans

les *Odelettes anacréontiques*, les *Sonates (Sonatine sur des modes hindous)*, les *Symphonies*, l'*Ouverture pour un conte gai*, *Zingaresca*, *le Poème du Rhône*, enfin dans *Prométhée enchaîné* (1916), un chef-d'œuvre, *Salamine* (1929), *Amphitryon* (1936). Abandonnant la tyrannie des modes majeurs et mineurs, le compositeur a marqué en toutes ces œuvres l'intérêt qu'il portait aux modes anciens, sources d'un lyrisme et d'une couleur qui avaient dicté aux Grecs et aux maîtres de la Renaissance l'essentiel de leur musique, lyrisme avec lequel il renoua, faisant œuvre de novateur hardi en sa musique de chambre comme en sa musique de théâtre. Folkloriste, il a harmonisé avec une exquise fantaisie un recueil de *Chansons bourguignonnes*, modèle du genre. — L'œuvre de **Gabriel Pierné** (1863-1937) a rencontré les plus vives sympathies. Elève de Franck et de Massenet, celui qui a longtemps dirigé les Concerts Colonne s'est imposé comme un fin musicien; un art subtil, pittoresque, un rare équilibre, un goût sûr caractérisent sa musique de chambre, ses poèmes symphoniques *(Paysages franciscains*, *Divertissement*, *Viennoise)*, ses oratorios *(l'An Mil*, *la Croisade des enfants*, *Saint François d'Assise)*, ses opéras (*On ne badine pas avec l'amour*, *Sophie Arnould* [1927]), ses ballets *(Cydalise et le chèvre-pied* [1923], *Impressions de music-hall*, *Girations*, *Images)*, ses opérettes (*Salomé*, *Fragonard* [1934]), ses mélodies, sa musique de scène pour *Ramuntcho* (1906). Il a excellé en tous les genres (sonate pour piano et violon, quintette, sonate pour *cello*, quatuor pour saxophones, mélodies...), l'intelligence s'alliant chez lui à une sensibilité raffinée. — Comme lui, prix de Rome, **Henri Rabaud** (1873-1949), qui dirigea le Conservatoire de 1920 à 1941, doit une réputation méritée à quelques œuvres de choix, comme *la Procession nocturne* (1899), poème symphonique, deux symphonies, l'oratorio *Job* (1900), les opéras-comiques ou opéras, *la Fille de Roland*, *Mârouf* (1914) — évocation colorée de l'Orient —, *l'Appel de la mer* (1924) — drame poignant dans lequel le musicien affirme sa maîtrise —, *le Miracle des loups* (1924), *le Joueur d'échecs*, partitions destinées à commenter chacune un film, enfin l'opéra *Martine* (1947).

## l'opérette

L'opéra bouffe, l'opérette, qui, depuis le Moyen Age, ont tenté en France un grand nombre de compositeurs, ne sont point délaissés après le second Empire. A la suite d'**Offenbach** (1819-1880), dont la verve et l'étonnante faconde ont fait le succès d'*Orphée aux enfers*, *la Belle Hélène*, *la Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), on applaudit *l'Œil crevé*, *le Petit Faust*, *Mam'zelle Nitouche* d'**Hervé** (1825-1892); *la Fille de Madame Angot*, *Giroflé-Girofla*, *le Petit Duc* de **Ch. Lecocq** (1832-1918); *la Mascotte*, *Miss Helyett* d'**E. Audran** (1842-1901); *les Cloches de Corneville* de **Planquette** (1848-1903). Contemporain de Messager et, comme lui, élève de Niedermeyer, **Claude Terrasse** (1867-1923) fut roi dans la musique bouffonne avant la Grande Guerre *(les Travaux d'Hercule*, *le Sire de Vergy*, *le Mariage de Télémaque)*. Depuis, ses meilleurs adeptes ont été **Christiné** [1867-1941] *(Phi-Phi*, 1918), **M. Yvain** (1891-1965) [*Ta bouche*, 1922] et **Louis Beydts** [1895-1953] *(Moineau)*.

## le mouvement et l'esprit franckistes

On ne saurait nier l'influence de l'organiste de Sainte-Clotilde; elle s'est exercée sur un Duparc comme sur un Debussy. Si l'œuvre d'**Alexis de Castillon** (1838-1873, *Esquisses symphoniques*, *Suite d'orchestre*), celle d'**A. Coquard** (1846-1910) sont restées méconnues, les 18 mélodies de leur ami **Henri Duparc** (1848-1933) ont renouvelé l'art du chant français (1868-1883). *La Chanson triste*, *Phydilé*, *l'Invitation au voyage*, le *Lamento*, *la Vie antérieure*, chacune de ces mélodies constitue un poème achevé qui vaut par un souffle toujours large, une noble émotion, des lignes tantôt planes, tantôt mouvantes, une expression ici généreuse, là plus contenue, une atmosphère nostalgique, parfois sensuelle, que crée une partie de piano riche en musique et puissamment évocatrice. A ce musicien génial, nous devons les poèmes symphoniques *Lénore* et *Aux Etoiles*. — Enfant du Vivarais, élève de Franck, admirateur de Wagner et l'un des plus grands serviteurs de

la musique française à la *Société nationale*, fondateur en 1896, avec Bordes et Guilmant, de la *Schola Cantorum*, qu'il dirigea depuis 1905, **Vincent d'Indy** (né à Paris [1851-1931]) a fait toute sa vie figure d'indépendant. A certains principes, cet homme de caractère s'est toujours tenu; s'il initie ses disciples à l'art de Bach, Beethoven et Wagner (il a découvert ce dernier lors d'un voyage en Allemagne, 1876), il leur démontre la nécessité de la religion, de la foi dans l'art, du désintéressement dans le métier, et sa musique se ressent de cette austérité, qui ne va pas d'ailleurs sans grandeur et sans flamme. Savant contrepointiste, toujours soucieux du plan de l'œuvre musicale, il se montre architecte, croyant au primat de la forme et exigeant « une logique même de la fantaisie ». Cévenol, l'auteur de la *Fantaisie pour hautbois* et des *Chansons du Vivarais* ne craint pas les harmonies dures; mais l'âpreté n'est point la seule caractéristique de ce montagnard qui a cultivé tous les genres, fait preuve aussi de tendresse, d'un intense sentiment de la nature, d'un sens dramatique aigu. Chez lui prime le symphoniste; en ce domaine, les trois ouvertures de *Wallenstein* (1873-1881), la *Symphonie sur un thème montagnard* (1886), *Istar*, les *Deuxième* — œuvre magistrale — et *Troisième Symphonies*, *Jour d'été à la montagne*, *Souvenirs*, le *Poème des rivages* (1921) marquent les étapes de sa carrière. Mais il se montre aussi un fervent de l'art dramatique : en sont témoins *le Chant de la cloche* (1883), *Fervaal* (1895), *l'Etranger* (1901-1903), *la Légende de saint Christophe* (1915-1920). Pour le piano, il écrit le *Poème des montagnes*, *Helvétia*, les *Tableaux de voyage* (1889), la *Sonate en mi* (1907), et sa musique de chambre (trios, quatuors, concert, sextuor, suite) est celle d'un maître. Dans son théâtre, d'Indy emploie le *leitmotiv*, et, s'il a pu subir l'influence de Wagner, il apporte à sa musique une construction, un équilibre tout français; s'il « se plaît aux chevauchées », aux grands cataclysmes de la nature, aux fanfares, il dédaigne l'emphase, il recherche le style dépouillé. La *Queste de Dieu* et le dernier acte de la *Légende* restent parmi les plus belles pages de la musique symphonique et dramatique française.

Des contemporains de d'Indy, disciples directs ou non du maître des *Béatitudes*, il y a lieu de citer quelques musiciens dont les uns sont morts jeunes, dont les autres ont représenté longtemps la tradition franckiste. **Ernest Chausson** (1855-1899) dévoile une nature généreuse, mais inquiète, dans une *Symphonie*, un *Concert* pour piano, violon et quatuor à cordes, un *Quatuor*, un *Poème* pour violon et orchestre, un recueil de mélodies, *Serres chaudes*, *la Chanson perpétuelle*, un drame lyrique, *le Roi Arthus*. Belge d'origine, **Guillaume Lekeu** (1870-1894) se montre un artiste passionné, chez qui la musique jaillit, tumultueuse. Il a fait preuve d'une étonnante richesse d'inspiration mélodique dans sa *Sonate* pour piano et violon, ses *Etudes symphoniques*, son *Trio*, et d'une vraie truculence de coloris dans sa *Fantaisie sur deux airs angevins*. A **Pierre de Bréville** (1861-1949), musicien raffiné, nous devons des *Trios vocaux* pour voix de femmes, des œuvres symphoniques *(Sakountala)*, de la musique de chambre (*Sonate* pour piano et violon), un drame lyrique *(Eros vainqueur)*, des mélodies d'une intense poésie; à **Guy Ropartz**, un chantre de la terre bretonne, sur laquelle il est né (1864-1955), des *Sonates* pour piano et violoncelle, pour violon et piano, cinq *Symphonies*, un opéra-comique, *le Pays* (1913), six quatuors, des poèmes symphoniques *(la Chasse du prince Arthur)*, deux ballets, des psaumes, un *Requiem*, *Concert en ré majeur*. Le nom de **Charles Bordes** (1863-1909), un des restaurateurs de la polyphonie palestrinienne, le fondateur des *Chanteurs de Saint-Gervais* et l'un des premiers maîtres de la Schola, reste attaché aux différentes pages (poèmes symphoniques, mélodies) où il a chanté l'âme et le pays béarnais; celui de **Déodat de Séverac** (1873-1921) à un poème, *le Chant de la Terre*, à un opéra-comique, *le Cœur du Moulin*, à toute une série de pièces pour piano *(Baigneuses au soleil)* où il a évoqué la lumière, la vie joyeuse et intense *en Languedoc* et *en Cerdagne*. La personnalité d'**Albéric Magnard** (1865-1914) est différente, mais non moins forte; elle s'affirme dans une suite de quatre *Symphonies*, dans des *Hymnes à Vénus*, *à la Justice*, un *Chant funèbre*, dans des œuvres de musique de chambre et trois actions dramatiques, *Yolande*, *Bérénice*, *Guercœur*, toutes partitions qui décèlent un tempérament sombre, mais ardent, une flamme généreuse, un souffle âpre parfois, un romantique, un pessimiste. Comme Magnard, **G. Witkowski** (1867-1943) se forme auprès de V. d'Indy. Fondateur des grands concerts de Lyon et longtemps directeur du Conservatoire de cette ville, il est l'auteur de deux *Symphonies*, d'un ensemble pour chœur et orchestre, *le Poème de la maison*, d'une suite magnifique pour piano et orchestre, *Mon lac*, d'un opéra, *la Princesse lointaine*. Ancien élève de C. Franck et, après Pierné, son successeur à Sainte-Clotilde, **Charles Tournemire**

(1870-1939), un de nos plus grands improvisateurs à l'orgue, a fait preuve d'un original impressionnisme dans ses cinquante et un offices de *l'Orgue mystique*, écrits sur des thèmes de plain-chant, et d'une forte personnalité, d'une fécondité, d'une science de l'orchestre peu communes dans ses huit *Symphonies*, sa trilogie *Faust, Don Quichotte, Saint François d'Assise*, son opéra *Les dieux sont morts*. Au mouvement franckiste doit être également rattaché **Gustave Samazeuilh** (1877-1967), le vigoureux et subtil auteur d'œuvres symphoniques *(la Nef, la Nuit, le Sommeil de Canope)*, de pages pour piano (*le Chant de la mer, Suite*, etc.) et d'œuvres de musique de chambre (*Sonate, Fantaisie élégiaque* pour violon et piano, etc.).

## III. les écoles étrangères

Durant la seconde moitié du XIX[e] siècle, alors que Wagner incarne en son pays et dans toute l'Europe un esprit nouveau, parle un langage inédit, impose une conception du drame qui lui est propre, un mouvement contraire semble couver ici et là en Occident; chaque peuple prend conscience de son passé, chacun se forge une mentalité neuve. Au folklore, jusqu'alors trop négligé, les compositeurs empruntent désormais leurs thèmes. La musique revêt pour la première fois un aspect « national ». Nous avons dit quels furent après 1850 les artisans de la renaissance musicale en France. Parallèlement se constitue une école russe, puis une école espagnole, une école scandinave. L'Italie, l'Allemagne perdent la suprématie qu'elles avaient acquise au cours des siècles passés. Il semble que le pays de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner ait épuisé tous les trésors qu'il tenait cachés et que soit tarie la source de l'opéra italien. Le flambeau passe à l'école russe, à l'école espagnole dont les compositeurs, sans qu'ils s'en doutent d'ailleurs, concourent pour une part à la formation du génial « Claude de France » et du non moins génial Maurice Ravel.

### l'école russe

**Elle naît au moment même où Pouchkine, Tourgueniev et Tolstoï donnent en Russie tout son essor au mouvement littéraire.**

Avec son opéra *la Vie pour le tsar* (1836), **Glinka** (1804-1857) abandonne la tradition franco-allemande, qui avait jusqu'alors prévalu ici. Si le compositeur subit encore l'influence italienne, il puise aux sources populaires slaves. Régent du chœur de la Chapelle impériale, Glinka évoque toute une féerie orientale dans *Rouslan et Ludmilla*. On lui doit en outre des pages symphoniques, des mélodies, de la musique de chambre, des pièces pour piano. Glinka est continué par A. Rubinstein (1829-1894), pianiste, auteur de 6 symphonies, 5 concertos de piano, 19 opéras *(le Démon)*; **A. Dargomyzski** (1813-1869), le président de la Société de musique russe, qui fait preuve d'un riche tempérament dans les opéras *Roussalka* (1856), *le Convive de Pierre*, en lesquels il a poussé loin l'étude du récitatif. Sous l'égide de ce dernier se constitue le groupe des « **Cinq** », autodidactes qui entendent rendre un caractère national à la musique russe : Cui, Balakirev, Borodine, Rimsky-Korsakov, Moussorgsky.

**César Cui** (1835-1918), le moins doué, écrit pour le théâtre : *le Prisonnier du Caucase, le Fils du mandarin, l'Angelo*, et compose 300 mélodies. — En revanche, son maître **Mili Balakirev** (1837-1910), un scientifique, sait prendre un ascendant certain sur le groupe. C'est un symphoniste dont l'orchestre brille d'une flamme

"le Coq d'or" de Rimsky-Korsakov, décor d'A. Benois, Opéra de Paris
*phot. Lipnitzki*

étincelante *(Thamar, 2 Symphonies)*. Il a laissé, pour le piano, une fantaisie d'une écriture, d'une rythmique, d'une couleur toutes nouvelles à cette époque *(Islamey)*. En publiant un recueil de chansons populaires slaves, il entend réveiller l'âme de la Vieille Russie. — Professeur de chimie à l'Académie de médecine de Saint-Pétersbourg, **Alexandre Borodine** (1833-1887), qui a peu écrit, est un évocateur des immensités sibériennes (*Dans les steppes de l'Asie centrale* [1880], 3 *Symphonies*), un poète-musicien séduisant et fort, qui a traduit dans l'opéra *le Prince Igor* la mentalité des princes et des foules slaves *(Danses polovtsiennes)*. — Ancien officier de marine, **N. A. Rimsky-Korsakov** (1844-1908) est un peintre amoureux des ors byzantins, un enlumineur qui connaît l'orchestre, et dont la palette sonore est aussi rutilante qu'est riche son inspiration. Son œuvre féconde comprend, outre de la musique de chambre, des mélodies, 2 symphonies, des poèmes symphoniques *(Sadko, Antar, Shéhérazade, la Grande Pâque russe, le Capriccio espagnol)*, des opéras (*Snégourotchka*, 1882; *la Fiancée du tsar, Kitege, le Tsar Saltan, le Coq d'or*, 1907) où il fait preuve d'un rare sentiment poétique, d'une diversité, d'une richesse de style étonnantes. — **Modeste P. Moussorgsky** (1839-1881) renonce de bonne heure à la carrière des armes pour se vouer à la composition. Des « Cinq » il est le mieux doué. En lui la musique bouillonne, et si sa science, sa technique ne sont pas irréprochables, son instinct le conduit toujours vers des sommets. Son art profondément humain, réaliste, mais simple, reflète la vie : la vie de l'âme slave, du plus humble paysan jusqu'au tsar. Créateur d'une musique nationale — et qui glorifie l'élément scythique —, il écrit pour *Boris Godounov* (1868-1872), *la Kovantchina*, des chœurs dont la grandeur n'a pas été égalée, inaugure un récitatif qui traduit fidèlement les inflexions de la langue russe. Il se montre en trois cycles de mélodies *(les Enfantines*, les *Chants et danses de la mort, Sans soleil)*, dans le poème symphonique *(Une nuit sur le mont Chauve)*, dans les *Tableaux d'une exposition* (suite pour piano, 1874, orchestrée par Ravel en 1922) le « précurseur de l'impressionnisme musical », n'ayant d'autre souci que celui de s'adresser au cœur de l'homme et de traduire avec fidélité les manifestations les plus spontanées de la vie. Il a laissé deux comédies musicales inachevées : *la Foire de Sorotchinski* (1874-1881), *le Mariage*.

Son contemporain **P. I. Tchaïkovsky** (1840-1893) est moins russe, plus « occidental », malgré certaines pages d'un mâle accent et un réel sens de l'orchestre (*la Tempête*, poème symphonique; *Roméo et Juliette*, ouverture; *sixième symphonie*, dite *la Pathétique*, 1893; 3 *Concertos* pour piano; *Six Suites* d'orchestre [*Casse-Noisette*]; le *Lac des Cygnes*, ballet, 1877; *Eugène Onéguine*, opéra, 1878).

A la suite des « Cinq », il y a lieu de citer encore **A. Liadov** (1855-1914), **S. Liapounov** (1859-1924), l'auteur de *Lesghinka*, étude frémissante et passionnée, pour le piano, **A. Glazounov**

" Boris Godounov " de Moussorgsky, décor d'Y. Bonnat, Opéra de Paris (1953)
*phot. Lipnitzki*

(1865-1936), continuateur de Rimsky, auteur de huit symphonies, d'ouvertures, de 7 poèmes symphoniques *(Stenka Razine, la Mer)*, de ballets, de musique de chambre, le pianiste **Serge Rachmaninov** (1873-1943), auteur de pièces pour piano *(Prélude en ut dièse)*, de symphonies et d'opéras *(Francesca da Rimini)*. **A. Scriabine** (1872-1915), de ces derniers le plus original, délaisse la musique nationale pour se nourrir de « symbolisme et de rêves messianiques » *(le Poème de l'Extase, Prométhée ou le Poème du Feu,* trois *Symphonies,* dix *Sonates* pour piano). Ses harmonies (accords à six tons, avec quartes superposées) marquent un pas vers l'atonalité.

Les uns et les autres — les « Cinq » comme leurs successeurs —, dont certaines œuvres devaient être révélées au public parisien avant comme après la Grande Guerre au cours d'une saison de *ballets* qui restera célèbre dans les annales musicales (1908-1914), pour la richesse des décors, la nouveauté de la chorégraphie, la puissance évocatrice de la musique, annoncent déjà la personnalité révolutionnaire d'Igor Stravinsky.

## l'école espagnole

Rythmes entraînants, mélancolie parfumée, mélodies voluptueuses et passionnées, tels sont les traits qui caractérisent cette école. A côté d'artistes tels que **F. Sor** (1778-1839), Aguado, Tarrega (pour la guitare), Eslava (pour la musique sacrée), A. Barbieri (pour la zarzuela), **Felipe Pedrell** (1841-1922), un musicologue, un folkloriste, est le premier artisan du renouveau musical espagnol, dans ses opéras *(Quasimodo, Cléopâtre, la Celestina)*.

**Isaac Albéniz** (1860-1909) le continue en écrivant pour le piano des pièces d'une saveur *(Cordoba)* d'une technique encore inédites *(la Vega, Ibéria,* 1906-1909*)*, pour l'orchestre, le poème symphonique *Catalonia* (1899). Elève de Liszt, Albéniz a vécu à Paris dans l'intimité de Chausson, de d'Indy, Dukas et Fauré, sans rien y perdre d'ailleurs de sa personnalité. **Enrique Granados** (1867-1916) évoque avec raffinement l'âme et le pays espagnols dans ses *Goyescas*, ses *Danzas Españolas*, ses *zarzuelas*, sa sonate de violon, son quintette.

## l'école germanique

Un artiste domine de très haut contemporains ou successeurs du héros de Bayreuth : **Johannes Brahms** (1833-1897). C'est un classique, ou plutôt un romantique première manière, qui se détourne du drame wagnérien pour enrichir la musique symphonique, la musique de chambre, le lied, d'œuvres originales, où perce un tempérament mélancolique, un poète sincère, un constructeur qui est maître dans l'art du développement, de la variation, malgré un langage parfois massif, une inspiration souvent peu contrôlée (quatre *Symphonies ; Concertos* pour piano, violon; trios, quatuors, quintettes; œuvres chorales; *Requiem allemand, Lied du Triomphe, Nénie ;* pièces pour piano, instrument dont il fut un grand virtuose). Certains de ses chorals d'orgue sont marqués au coin d'une sensibilité inquiète; ses *lieder* reflètent une attachante personnalité, une âme ardente. Une poésie qui concilie la vigueur et la douceur pénètre sa musique de chambre (*Sextuor* pour cordes). Ses *Variations* pour piano sur un thème de Haendel restent une des plus parfaites constructions destinées à l'instrument.

Après Wagner et Brahms, deux courants s'opposent dans l'école germanique. Le premier est suivi par les auteurs dramatiques **Humperdinck** (1854-1921) [*Haensel et Gretel*], **Siegfried Wagner** (1869-1930), qui, malgré sa lourde ascendance, a composé des drames non négligeables *(Der Kobold, Sonnenflammen)*, **Max von Schillings** (1868-1933) [*Ingwelde, Mona Lisa*], le Suisse **Hans Huber** (1852-1921) [*Belle Bellinda*], **Eugen d'Albert** (1864-1932), l'Autrichien **F. Schreker** (1878-1934) [*le Son lointain, les Chercheurs de trésors*]; le second par les symphonistes **Anton Bruckner** (1824-1896), organiste, auteur de motets, messes, de onze *Symphonies* d'un style massif avec pourtant de belles échappées, **Gustav Mahler** (1860-1911), auteur de dix *Symphonies* « colossales », d'une architecture et d'une longueur qui lassent, malgré quelques effets puissants, et des célèbres *Kindertotenlieder* (1904).

Ces deux mouvements dramatique et symphonique se résument en la personne de **Richard Strauss** (1864-1949). Celui-ci se montre un disciple de Wagner dans ses opéras : *Salomé* (1905), *le Chevalier à la rose, Elektra, Ariane, la Femme sans*

*ombre*, *Jour de paix*, *Daphné*, *l'Amour de Danaé*, *Capriccio*, un pessimiste, admirateur de Nietzsche, dans ses poèmes symphoniques d'un incomparable éclat orchestral *(Mort et Transfiguration*, *Till Eulenspiegel*, *Don Juan*, *Ainsi parla Zarathoustra*, *Don Quichotte*, *Vie d'un héros*, *Symphonie domestique)*. Strauss est un coloriste qui aime les effets de masse. Son instrumentation riche cache une pensée parfois sensuelle, parfois fantaisiste. Symphoniste qui a du feu, auteur de 150 *lieder* dont les derniers sont particulièrement émouvants, dramaturge dont l'imagination est étonnante, partisan de la musique narrative, ce romantique a laissé un testament du plus authentique classicisme : *Métamorphoses*, pour cordes (1945).

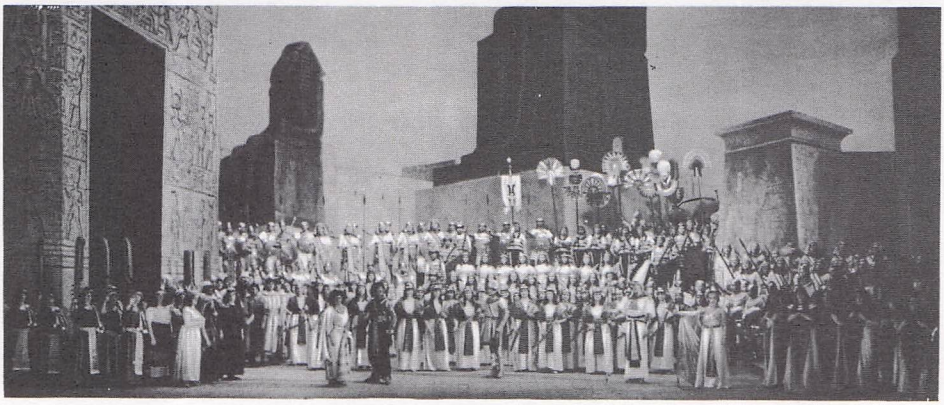
Comme lui, **Hugo Wolf** (1860-1903), auteur de l'opéra *le Corregidor*, est une âme passionnée. Les *lieder* de cet artiste, écrits sur des vers de Gœthe, de Moerike, disent le désespoir d'un poète qui eut une destinée tragique; musique profonde, qui suit de près le texte qu'elle commente et qui contient des pages d'une beauté souveraine. Wolf a subi l'influence de Wagner : de même **Max Reger** (1873-1916), qui a emprunté à Bach les cadres de sa musique de chambre, de sa musique de piano, de sa musique d'orgue, mais qui n'a point retrouvé sa pureté d'écriture. De ces artistes enfin, il faut rapprocher l'auteur de la légende dramatique *Palestrina*, **Hans Pfitzner** (1869-1949).

## l'école italienne

Elle se réduit à un nom : **Verdi** (Giuseppe). Né à Milan (1813-1901), il débute au théâtre avec *Oberto* (1839), *Nabuchodonosor*, est joué à Milan, Rome, Venise, Naples, Florence, Paris, et c'est à partir de 1851 qu'il connaît la gloire. *Rigoletto* (1851), *le Trouvère*, *la Traviata* (1853) renouvellent la formule périmée de l'opéra italien; l'auteur évolue d'ailleurs, emprunte à Wagner, idéalise et purifie son art, collabore avec A. Boïto, Ghislanzoni, pour aboutir après *Aïda* (1871), *Don Carlos*, chefs-d'œuvre de l'opéra spectaculaire, au drame le plus puissant, *Otello* (1887), puis à la comédie lyrique la plus personnelle, *Falstaff* (1893). Musicien d'une étonnante souplesse, il s'est assimilé la manière de Rossini et celle de Meyerbeer. Il sait cependant rester lui-même, et s'il aime les coups de théâtre, les effets de scène, voire certaines brutalités, il a du charme, de l'esprit et de la grandeur.

Son ami A. Boïto (1842-1918), poète de talent, qui écrivit les livrets d'*Otello* et de *Falstaff*, composa la musique d'un *Mefistofele*, celle d'un *Nerone*. Au mouvement « vériste » se rattachent directement **Leoncavallo** (1858-1919), l'auteur de *Paillasse* (1892), *la Bohème* (1897);

"Aïda", de Verdi, modèle de l'opéra spectaculaire, *phot. Lipnitzki*



**Giacomo Puccini** (1858-1924), dont *la Bohème* (1896), *la Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), *Il Trittico* témoignent d'un sens dramatique sûr, mais d'un lyrisme aux effets faciles; **P. Mascagni** (1863-1945), l'auteur réaliste et passionné de *Cavalleria rusticana* (1910), puis de *Nerone*. D'origine florentine, **F. Busoni** (1866-1924) a surtout vécu en Allemagne. Pianiste remarquable, il a composé des opéras *(Turandot, Doktor Faust)* et a contribué, par ses écrits, à une ouverture vers une esthétique nouvelle. — Dans un tout autre domaine, il y a lieu de citer en Italie le compositeur d'oratorios et de musique religieuse **L. Perosi** (1872-1956).

## écoles secondaires

La **Scandinavie** est représentée au XIX[e] siècle par **N. W. Gade** (1817-1890), A. Hammerik, **J. S. Svendsen** (1840-1911), **Sinding** (1856-1941), **E. Grieg** (1843-1907) : ce dernier a exploité le folklore norvégien, évoqué avec charme et une certaine candeur qui n'est point dépourvue de poésie les horizons, la mélancolie de son pays ou les danses rythmées de ses compatriotes *(Danses norvégiennes)*. Sa suite d'orchestre écrite pour le *Peer Gynt* d'Ibsen vaut par ses harmonies fraîches, sa grâce. Son concerto de piano connaît encore un certain succès, ainsi que ses *lieder*, sa musique de chambre. — La **Finlande** a possédé un grand musicien : **Jean Sibelius** (1865-1957) [*Valse triste, Kullervo*, 7 symphonies; *Finlandia, Chant de printemps, En Saga*, poèmes ou légendes symphoniques; concerto pour violon].

En Bohême, un élève de Liszt, **Bedrich Smetana** (1824-1884), fonde une école « nationale » qui tire du folklore le cycle de poèmes symphoniques *Ma patrie, la Symphonie triomphale,* l'opéra *la Fiancée vendue*, **Anton Dvořák** (1841-1904) puise à la source des chants populaires tchèques (*Danses slaves,* 5 *Symphonies* pour orchestre, *Roussalka,* opéra). A sa suite, citons **Z. Fibich** (1850-1900), **L. Janáček** (1854-1928), auteur d'opéras *(Jenufa)*, de mélodies, d'une *Messe glagolitique* (1926), **J. Suk** (1874-1935; *Azraël,* symphonie, les poèmes symphoniques *Zrani, Epilogue*), **V. Novak** (1870-1949), qu'inspirent la nature ou les chansons slovaques. L'**école belge**, enfin, principalement celle des Flamands — les Wallons restant fidèles à la tradition de Lekeu —, connaît quelques coloristes de juste renom : **P. Benoit** (1834-1901), auteur de cantates *(Lucifer, la Guerre, Rubens)*; **J. Blockx** (1851-1912), auteur de l'opéra *Princesse d'auberge;* **E. Tinel** (1854-1912), compositeur de musique religieuse (oratorio *Franciscus, Te Deum)* et d'un opéra spirituel : *Katharina.*

# IV. l'apogée de l'école française ou le déclin du romantisme

Deux noms expliquent cet apogée à l'aube du XX[e] siècle, ceux de deux poètes qui rayonnent désormais sur toute la musique française : Fauré, Debussy, deux artistes qui appliquent une esthétique différente, mais dont l'œuvre marque un égal effort pour se dégager du romantisme et renouer, par-delà le XIX[e] siècle, la tradition des siècles du classicisme.

## Fauré

Elève de Saint-Saëns à l'école Niedermeyer, Gabriel Fauré (né à Pamiers [1845-1924]) fut organiste à Rennes, puis à Paris. Après avoir été à Weimar, Munich, Cologne s'imprégner de l'œuvre de Wagner — dont *Prométhée* garde parfois l'empreinte —, il écrit de la musique de chambre. Peu attiré vers l'art dramatique, il est obligé de renoncer à un projet de mariage qui lui était cher, car les Viardot auraient désiré voir leur futur gendre se tourner vers le théâtre. Nommé organiste de la Madeleine, et titulaire de la classe de composition au Conservatoire (1896), il deviendra directeur de cette institution en 1905. Son œuvre diverse et pourtant si *une* ne s'imposera que lentement en France. L'étranger, pour ne pas la comprendre toujours, ne l'accueillit que tardivement. Sa musique religieuse comporte une lumineuse *Messe basse* pour voix de femmes, un *Requiem* (1887), page de sérénité, dans laquelle, avec des moyens réduits, une écriture dépouillée, l'auteur nous entraîne vers des régions jusqu'alors ignorées. Non moins personnels

sont, aux côtés de cinq cycles pour la voix *(la Bonne Chanson, la Chanson d'Eve, le Jardin clos, Mirages, l'Horizon chimérique)*, trois recueils de mélodies. Ecrites sur des vers de Verlaine, Samain, la baronne de Brimont, La Ville de Mirmont, chacune d'elles renferme une secrète beauté. De certains chefs-d'œuvre comme le *Clair de lune*, *Spleen*, *Soir*, *les Berceaux* se dégagent un parfum captivant, une vision fugitive, une force qu'on retrouvera dans ces *13 Nocturnes*, ces *13 Barcarolles*, ces *Impromptus*, ces *Préludes*, ce *Thème et variations*, destinés au piano, instrument dont Fauré eut le génie au même titre que Chopin. La musique de chambre comprend deux *Sonates* pour piano et violon, deux *Quintettes*, deux *Quatuors* avec piano, un *Trio*, deux *Sonates* pour piano et violoncelle, instrument qui lui inspirait une éloquente *Elégie*. Au théâtre, Fauré a donné de la musique de scène pour *Caligula*, *Shylock*, puis un *Prométhée* (1900), enfin son chef-d'œuvre *Pénélope* (1913). Pour les voix, il avait écrit le *Cantique de J. Racine*, puis une ode pour chœur et orchestre : la *Naissance de Vénus*. Pour *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, il avait composé une musique de scène qui devint une suite d'orchestre (1898). Son *Quatuor* d'archets posthume reste une de ses pages maîtresses.

Une architecture solide et qui, pourtant, disparaît sous des lignes enveloppantes, une écriture d'une infinie plastique, le souci d'évoquer, de suggérer plutôt que d'exprimer sa pensée sous un jour trop cru, des enchaînements harmoniques qui parfois procèdent du grégorien, et qui, subitement, vous entraînent d'un ton dans un autre, un art subtil de la modulation, un art classique cependant, équilibré, que voilent des apparences imprécises, voluptueuses, souvent sensuelles, voire païennes, un art intime, tout en profondeur, mais tout de proportion, de clarté, de grâce grecque, enfin un sens du contrepoint qui va s'affirmant avec les années..., ces mots ne définissent qu'imparfaitement le génie de Fauré, sa musique immatérielle, qui vous échappe et qui, dans le livre de la Beauté, vient prendre place à côté de celle de Mozart.

## Debussy

Né à Saint-Germain-en-Laye (1862-1918), Claude Debussy, disciple de Marmontel, Durand, Bazille et Lavignac, qui ne le comprennent pas, découvre Moussorgsky et Borodine à la suite d'un voyage en Russie (1879). Prix de Rome en 1884, avec une cantate, *l'Enfant prodigue*, il étouffe à la villa Médicis, et écrit à Paris ses « envois », *la Damoiselle élue*, *le Printemps*, qui restent incompris des « officiels ». Claude n'est pas plus goûté du public avec ses *Arabesques*, sa *Suite bergamasque*, sa *Petite Suite* pour piano. En revanche, le *Quatuor* (1893), le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) font apprécier son riche tempérament. Les poètes symbolistes, les peintres impressionnistes l'attirent, et cet art nouveau, tout de sensations, d'images, il cherche et parvient à le transposer en musique. Dès 1892, il travaille à *Pelléas et Mélisande* (ce drame lyrique [où la déclamation notée est si nouvelle] fut donné en 1902 à Paris; il marquait une date dans l'histoire de la musique). Entre-temps, ce sont les magistrales *Chansons de Bilitis*, les *Trois Nocturnes* pour orchestre *(Nuages, Fêtes, Sirènes)*, « sorte de feu d'artifice impressionniste », puis *la Mer* (1905), son chef-d'œuvre à l'orchestre. Chacune de ces pages suscite d'âpres discussions. L'auteur ne se laisse point détourner de son chemin : le génie mûrit en lui, avec, pour le piano, *l'Isle joyeuse*, *Images* (orchestrées en 1909), les *Trois Estampes* (révélation nouvelle de l'Espagne), *Children's Corner*, 24 *Préludes* (1910-1913), *la Boîte à joujoux*, *Douze Études ;* pour la voix, les *Trois Chansons de Charles d'Orléans*, les *Trois Ballades de Villon*, les *Trois Poèmes de Mallarmé*. La musique d'un mélodrame religieux (mystique autant que païen), *le Martyre de saint Sébastien* (une de ses œuvres les plus personnelles et suggestives), date de 1911. Pendant la Guerre, la production de l'artiste se borne à trois *Sonates*, au *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, à la *Berceuse héroïque*, au ballet *Jeux*. Avant de mourir, il brûle ses œuvres inachevées, notamment un oratorio, l'*Ode à la France*.

Les influences de Wagner, Franck ou Massenet ne furent sur lui qu'éphémères. Il connaît les *gamelangs* javanais; mais sa conception de l'art, certaines formes de son esthétique rappellent plutôt celles de nos classiques (Couperin, Rameau) ou celles des grands polyphonistes dont il admire la *pleine concision*. Son instinct musical, ses recherches constantes des sonorités les plus subtiles, des formes les plus souples, son évidente horreur du romantisme, des développements classiques et tout prévus, l'ont conduit à parler un langage absolument neuf. Il s'applique moins à trouver des mélodies qu'à créer, par une suite d'harmonies capiteuses *(onzièmes, treizièmes)*, une atmosphère chatoyante, mystérieuse. Chez lui, chaque accord a sa saveur, chacun sa couleur. Ainsi, le poète, qui est un peintre, procède-t-il par touches légères. Il affectionne les gammes par tons entiers, dédaigne les résolutions, la distinction jusqu'alors observée entre modes *majeurs* et *mineurs*. S'affranchir de la loi tonale, fragmenter les thèmes, laisser à la trame musicale toute la souplesse nécessaire, fuir tout ce qui est statique, suggérer par contre tout ce qu'il y a de fuyant, d'éthéré dans la nature comme dans la pensée, telles paraissent être ses préoccupations. Indépendant, « Claude de France » est un créateur profond qui a « libéré » la musique de l'emprise wagnérienne. Son art allait révolutionner la musique européenne.

## les chefs de file dans l'« entre-deux-guerres »

Fauré, Debussy ont fait école, et d'abord en France. Si Dukas semble se rattacher à la tradition beethovénienne et franckiste, Ravel, Schmitt sont des disciples de Fauré, Roussel, un transfuge de la Schola. Ces grands maîtres ont tous quatre grandi dans l' « atmosphère » fauréenne et debussyste, et leur art a évolué dans des sens différents, notamment après les représentations des *Ballets russes* par la compagnie de Serge de Diaghilev, et celles des *Ballets suédois*.

**Paul Dukas** (né à Paris, 1865-1935) a peu écrit, mais ses œuvres, qui sont de choix, son enseignement comme professeur de composition au Conservatoire depuis 1912 ont exercé une profonde influence sur la génération d'après la Guerre. Pour l'orchestre, deux ouvertures, une magnifique *Symphonie en ut majeur*, un *Scherzo* qui a été applaudi dans le monde entier (*l'Apprenti sorcier*, 1897); pour le piano, ces deux chefs-d'œuvre, la *Sonate en mi bémol mineur*, et les *Variations sur un thème de Rameau ;* au théâtre, *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), un poème chorégraphique, *la Péri* (1912), telle est l'œuvre de cet architecte, qui construit avec une perfection, une fermeté, une rigueur qu'on a rarement rencontrées dans l'école française. La richesse de l'instrumentation, la splendeur du « décor musical », la puissance de l'inspiration ne sont pas les moindres qualités de *la Péri*, d'*Ariane et Barbe-Bleue* aussi, qu'on a voulu — et c'est dire la place que tient l'œuvre dans la musique dramatique — opposer à *Pelléas*.

**Maurice Ravel** (né à Ciboure, 1875-1937) se voit, comme Dukas, refuser le premier prix de Rome. C'est qu'il a déjà fait preuve d'indépendance en 1895, avec sa *Habanera* pour 2 pianos, son *Menuet antique* (1895), sa *Pavane pour une infante défunte* (1899), son *Quatuor en* fa (1902) et quelques mélodies (dont *Shéhérazade*). Il écrit pour le piano ces pages aujourd'hui célèbres et qui ont, pour une part, transformé la technique de l'instrument : *Jeux d'eau* (1901), *Miroirs*, *Sonatine*, *Gaspard de la nuit* (1908), *Ma mère l'Oye* (cette dernière suite à quatre mains, destinée à « évoquer la poésie de l'enfance », fut orchestrée en 1908 et devint un ballet). Le même esprit, la même ironie se retrouvent, par la voix, dans les *Histoires naturelles* (1906). A l'orchestre, le musicien confie une étincelante *Rhapsodie espagnole*, un « fulgurant chef-d'œuvre », la *Valse* (1919), puis *Tzigane*, écrit pour violon et orchestre, enfin ce tour de force technique, d'esprit chorégraphique, primitivement destiné à l'Opéra, le *Boléro* (1928). Pour le piano, il donne encore les *Valses nobles et sentimentales* (1911), le *Tombeau de Couperin* (1917) et deux *Concertos* (1930-31), dont l'un pour la main gauche. L'œuvre chorégraphique et dramatique de Ravel a connu le même succès que sa musique vocale, sa musique de chambre, son *Trio* (1914), son *Duo* pour violon et violoncelle, sa *Sonate* pour piano et violon : *l'Heure espagnole* conquiert

par sa verve, sa couleur, sa clarté (1907), *Daphnis et Chloé* (1906-1911) par la somptuosité de l'instrumentation, le lyrisme de l'inspiration, *l'Enfant et les sortilèges* par la nouveauté, la tendre expression de cet opéra-ballet (1925).

Tout l'équilibre, toute la logique et la raison du XVII[e] siècle se retrouvent en cette musique volontaire et lucide, intellectuelle et savante. Et c'est par quoi peut-être l'art tout classique de M. Ravel s'oppose à l'impressionnisme de Cl. Debussy. L'un nous séduit par sa netteté, sa perfection, son souci de la composition, le raffinement de son orchestration (cf. les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky), l'autre par ces visions mystérieuses, ces évocations, ces reflets qui parlent plus au cœur et à l'imagination qu'à l'esprit.
A l'harmonie charmeuse de l'un s'opposera l'écriture dépouillée, clarifiée du Basque, notamment à la fin de sa vie. A une expression linéaire de plus en plus recherchée, à une mélodie de plus en plus raffinée, il sut joindre une intuition du timbre de plus en plus aiguë. La danse, la féerie (le monde des enfants, des automates), le folklore espagnol étaient les sources auxquelles aimait à s'abreuver son art. A la sensibilité s'ajoutait chez lui un instinct de la forme, du relief, une ironie parfois, une pudeur, voire une tendresse, qui font de l'auteur des *Trois Chansons madécasses* (1925) l'une des plus pures incarnations, au XX[e] siècle, du génie musical français. Son trio demeure peut-être la plus grande œuvre française de musique de chambre.

Après avoir révélé sa riche nature avec des mélodies, de la musique de chambre *(Musiques intimes, Musiques foraines, Feuillets de voyage)*, **Florent Schmitt** (1870-1958) se voit décerner le prix de Rome en 1900 avec la cantate *Sémiramis*. Le *Chant élégiaque* pour violoncelle, le *Quintette* (un des sommets de la musique de chambre contemporaine) datent de ces années, ainsi que le *Psaume XLVII* où se manifestent un tempérament puissant, une âme ardente, un esprit constructif (1904). Schmitt est un coloriste, qu'il écrive pour les cuivres et les bois *(Selamik, les Dionysiaques)*, pour l'orchestre (les *Musiques de plein air*, la *Danse des Devadasis*, *le Palais hanté*, *Mirages*, la *Ronde burlesque*, *J'entends dans le lointain*, *Danse d'Abisag*, la *Symphonie concertante*, *Symphonie)*, pour le piano *(Reflets d'Allemagne)* ou pour le piano et le violon *(Sonate libre en deux parties)*. Au théâtre, il évoque la somptuosité, le luxe comme le raffinement de l'Orient dans la *Tragédie de Salomé*, « drame muet » (1907), la puissance guerrière de Rome dans *Antoine et Cléopâtre* (1920). Mais cet artiste est aussi un ironiste *(Le petit elfe ferme l'œil* [orchestré en 1924]), parfois un humoriste *(Fonctionnaire MCMXII)*. Avec la même vigueur, il écrit une partition pour le film de *Salammbô*, une autre pour l'Opéra *(Oriane la sans égale)*, *Quatuor Hasards* (cordes et piano), un *Trio*, *Janiana*, symphonie pour cordes, un quatuor à cordes (1947), de la musique vocale *a cappella*, un puissant *Introït, récitatif et congé* pour cello et piano, finalement une *Messe*.

Tard venu à la musique (il fut officier de marine), **Albert Roussel** (né à Tourcoing, 1869-1937) s'est formé auprès de Gigout, puis de Vincent d'Indy à la Schola, où il a professé ensuite. Depuis la *Suite* pour piano, le *Poème de la Forêt* [symphonie] (1906) jusqu'à la *Quatrième Symphonie en la* (1934), il y a dans la carrière de cet artiste une magnifique ascension que marquent les étapes suivantes : les *Evocations* (fresque somptueuse et colorée, souvenir d'un voyage dans l'Inde, 1911), *le Festin de l'araignée* (ballet, 1913), la *Symphonie en si bémol*, *Pour une fête de printemps*, l'opéra-ballet *Padmâvati* (1918, une œuvre nouvelle par sa forme, ses rythmes, son dynamisme), *la Naissance de la lyre* (1924), le *Concerto* pour piano, la *Suite en fa*, le *Concert* pour petit orchestre, l'admirable *Psaume LXXX* (dont la force égale la sérénité), la *Symphonie en sol mineur*, la *Petite Suite*, pour orchestre, le ballet *Bacchus et Ariane* (1930), une œuvre magistrale qui allie puissance et sensualité, la *Sinfonietta*, pour orchestre à cordes, la *Rhapsodie flamande* (1936), *le Testament de tante Caroline*, opéra bouffe, *Aeneas*, ballet avec chœur d'une fermeté toute romaine (1935). On lui doit également deux *Sonates* pour piano et violon, trois *Trios*, un *Quatuor* à cordes, une *Sérénade*, des pièces pour piano et des mélodies, quatre pièces émouvantes, mordantes, pour flûte et piano.

A. Roussel semble résumer l'art raisonné de d'Indy, l'art séducteur de Debussy, l'art constructeur de Dukas, l'art classique et intelligent de Ravel, et parfois l'ironie de Schmitt. Mais il est avant tout lui-même : un artiste qui connaît la nature, en saisit toutes les nuances, mais « cherche à affranchir sa musique de tout élément pittoresque »; un artiste en constante évolution, toujours à la recherche de l'expression juste, un artiste qui ne sacrifie ni à l'architecture ni au mouvement et manie l'orchestre en magicien, avec des crescendos rythmiques exaltants. Si *Padmâvati* s'est affirmé comme une des œuvres maîtresses de l'opéra moderne par la diversité de ses mouvements, la force expressive, rêveuse, de ses modes hindous, *le Festin de l'araignée* par la justesse et le caractère incisif du trait, la délicatesse de la nuance rattachait son auteur à la lignée des Costeley, des Couperin et des Rameau. *La Naissance de la lyre,* les dernières symphonies, la *Suite* accentuent ce retour de Roussel au style contrapuntique; mais la forme s'élargit; l'harmonie s'accroît des richesses des anciens modes : la mélodie, fantaisiste ou méditative, parfois très ample, se plie aux caprices d'une imagination volontaire, souvent tendre, souvent juvénile, parfois mélancolique.

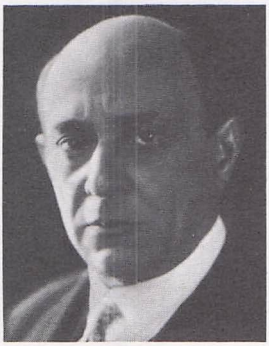
## musique religieuse

La musique religieuse en France, de même que la musique pure et dramatique, « s'étiolait dans un italianisme théâtral » durant les trois premiers quarts du XIX[e] siècle. A la suite d'un Lesueur, d'un Boëly, derniers représentants du grand art des Delalande et des Grigny, la tradition sera pour un temps interrompue. Nous avons dit en quoi les bénédictins de Solesmes contribuèrent à la renaissance du plain-chant. Dans cette résurrection du sentiment musical religieux, Niedermeyer eut aussi sa part, Niedermeyer ainsi que les élèves sortis de son école. Outre les Saint-Saëns, les Fauré, outre les C. Franck, les Gounod, les d'Indy, dont les œuvres précitées ont également aidé à la libération de la musique religieuse, outre les œuvres d'importance et de valeur inégales d'un Théodore Dubois, d'un Samuel Rousseau, d'un Massenet, d'un Bordes, celles des élèves de Franck (de Bréville, Guy de Lioncourt [1885-1961], *le Mystère de l'Emmanuel, les Dix Lépreux),* celles, plus proches, de Schmitt, Roussel, Honegger, Poulenc — ces noms diront quelle évolution a suivie la musique religieuse depuis un demi-siècle —, il ne faut point négliger les motets, les messes de certains maîtres de chapelle (M[gr] Perruchot [celui-ci eut, en particulier, le sens du faux-bourdon], F. de La Tombelle, Saint-Requier, de Ranse, P. Berthier, P. Le Flem, A. Gastoué, J. Samson), ainsi que les ouvrages d'inspiration religieuse laissés par des artistes tôt disparus, comme **André Caplet** et **Lili Boulanger.** L'un (1878-1925) s'était imposé avant la Grande Guerre par ses suites d'orchestre, sa *Messe* à trois voix *a cappella,* ses *Prières,* son *Miroir de Jésus,* musique émouvante, d'un délicat et frais mysticisme; l'autre (1893-1918), la première femme qui ait reçu le Grand Prix de Rome, par ses *Psaumes CXXIX* et *XXIV,* son *Pie Jesu,* musique ardente et d'un noble accent, qu'on retrouve dans une cantate, *Faust et Hélène,* des poèmes symphoniques et des mélodies *(Clairière dans le ciel).*

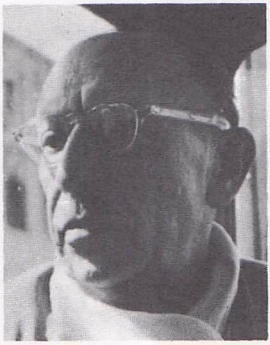
La jeune école française a continué dans cette voie. Citons, entre autres : l'oratorio d'**Ermend-Bonnal** *(Poèmes franciscains),* les *Liturgies intimes* (Messe) de **Tomasi;** l'oratorio de **Jean Français** *(l'Apocalypse);* le *Requiem* de **Duruflé;** les motets de **J. Langlais, J. Alain;** les *Stances de la Vierge,* le *Chemin de la Croix* d'**E. Damais;** *le Mystère des Saints Innocents* d'**H. Barraud,** le *Psaume LVI* et le *Requiem* de **J. Rivier,** le *Psaume CXXXVI* de **J. Martinon,** le *Cantique des Cantiques* de **Daniel Lesur,** les œuvres de **F. Poulenc,** et, dans la musique protestante, les grandes œuvres de **G. Migot** (5 oratorios, *Saint Germain d'Auxerre, Requiem a cappella).*

C'est un Belge, **Lemmens** (1823-1881), ancien élève de Hesse à Breslau, qui a donné son essor à l'école d'orgue contemporaine. Ses disciples, **Ch.-M. Widor** (1845-1937), auteur de *la Korrigane, Nerto* et de huit *Symphonies* pour orgue, organiste de Saint-Sulpice, **A. Guilmant** (1837-1911), organiste de la Trinité, auteur de *Sonates* pour orgue, co-fondateur de la *Schola* et éditeur avec A. Pirro des *Archives des maîtres de l'orgue* (véritable monument élevé à la gloire des organistes français des XVII[e] et XVIII[e] siècles) et **Cl. Loret,** professeur à Niedermeyer, ont formé, l'un, **Louis Vierne** (1870-1937), organiste de Notre-Dame de Paris (six *Symphonies, Pièces libres, Pièces de fantaisie* pour orgue, mélodies, *Pièces* pour piano, *Sonates*), et **Ch. Tournemire** (v. p. 100); l'autre, **Ermend-Bonnal** (1880-1944), organiste de Sainte-Clotilde *(Paysages euskariens* et *Symphonie* pour orgue; *Ballet basque;* musique de chambre), **Joseph Bonnet** (1884-1944), organiste de Saint-Eustache, **Alexandre Cellier** (1883-1968), organiste de l'Etoile *(Pèlerinages, Chorals),* et **Marcel Dupré** (1886-1971), organiste de Saint-Sulpice (*Préludes et Fugues, Symphonie-Passion, Chemin de la Croix,* pour orgue; *Symphonie* pour orgue et orchestre); le troisième a formé **Eugène Gigout** (1844-1925), organiste de Saint-Augustin *(Pièces grégoriennes, Toccata, Chœur dialogué),* qui a eu lui-même pour élèves **Léon Boellmann** (1862-1897) [*Suite gothique* pour orgue, *Symphonie* pour orchestre, *Sonate* pour piano et violoncelle] et **André Marchal** (1894-1980), organiste de Saint-Eustache. A côté de ces artistes, virtuoses autant qu'improvisateurs (l'improvisation, à la suite de C. Franck, fut toujours enseignée au Conservatoire, où se succédèrent, à la classe d'orgue, Widor, Guilmant, Gigout, Dupré, R. Falcinelli), on doit citer H. Letocart, A. Marty, J. Erb, H. Libert, E. Bourdon, E. Poillot, A. Philip, M. Duruflé, A. Fleury, J. Langlais, G. Litaize, O. Messiaen (v. p. 115), J.-J. **Grunenwald** (pièces d'orgue, opéra *Sardanapale*) [1911-1982] et **Jehan Alain** (1911-1940, *Litanies, Trois Danses, Variations sur un thème de Janequin*).

« l'Orchestre », par Raoul Dufy *(fragment)*
*Collection Louis Carré, phot. Larousse*



Schoenberg



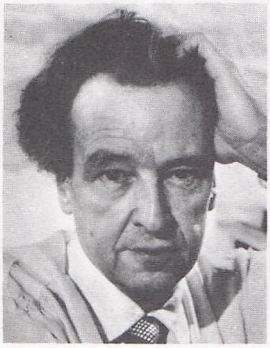
Stravinsky

Varèse

Berg

Prokofiev

Honegger



*Phot. Transocean Berlin, Lipnitzki, Associated Press, X, Associated Press, Photopress Zurich.*

# 9

# TRADITION ET RÉVOLUTION
## les écoles étrangères à la conquête de la suprématie

Nous assistons depuis cinquante ans à une révolution dans le langage musical. Jusqu'au début du XX[e] siècle, les compositeurs sont presque tous restés fidèles à la traditionnelle conception tonale imposée par les madrigalistes italiens de la fin du XVI[e] siècle. De même que le XVII[e] siècle avait abandonné peu à peu les anciens modes d'église — que certains compositeurs ont tenté de ressusciter depuis soixante ans (Bourgault-Ducoudray, Fauré, Emmanuel, Kœchlin, Ravel), apportant au discours musical saveur et parfum d'une pénétrante emprise —, de même il semble que notre époque délaisse les modes majeurs et mineurs pour se tourner vers une musique fondée non pas seulement sur la *bitonalité,* la *polytonalité,* mais aussi sur l'*atonalité,* faisant état d'un chromatisme exacerbé, et aboutissant à une division artificielle de la gamme tempérée en douze demi-tons (la « loi des douze demi-tons »).

Il serait inexact de prétendre que cette révolution se fit en une seule fois. Déjà, les onzièmes de *Tristan,* certaines harmonies de Fauré, de Debussy, de Lekeu, de Satie, de Strauss, certains accords de Mahler, de Scriabine, de Kœchlin, l'adoption de certains modes exotiques par Maurice Emmanuel avaient ouvert aux compositeurs (A. Roussel) un champ inexploré. Ces timides essais furent repris par **Stravinsky,** l'un des créateurs de la musique polytonale, qui n'a pas craint de superposer, d'enchevêtrer les dissonances les plus heurtées, parfois les plus simples apparemment, mais aussi les plus brutales. Ils devaient être codifiés par Schœnberg, le « père » d'une musique atonale, qui fit école chez lui et en dehors des frontières de son pays. On alla même jusqu'à trouver insuffisante la musique construite sur les douze demi-tons. Un Tchèque, Aloys Haba, n'a-t-il pas exigé, dans la polyphonie même, les quarts de ton de la musique monodique orientale?

... C'est en évitant les cadences, en maintenant une certaine équivoque tonale, en multipliant les rythmes, en les faisant se chevaucher, qu'un Stravinsky, un Satie, un Bartók, un **Schœnberg,** un Hindemith, tout en continuant de puiser aux différents folklores, et en revenant à la musique pure des classiques, aux formes instrumentales des XVII[e] et XVIII[e] siècles, ont fait figure de révolutionnaires, créé un art des sons inédit aussi éloigné du romantisme que de l'impressionnisme : musique dure, qui veut peindre les réalités et évoquer des abstractions; musique primitive, qui tire toute sa substance de rythmes déformés et d'effets de timbres; musique chaotique, où viennent s'entrechoquer les tonalités, les modes les plus opposés, mais que régit une volonté dominatrice, et où la mélodie trouve place parfois, sans qu'il lui soit toujours permis de moduler; musique violente, qui exige des compositeurs une technique orchestrale des plus poussées; musique « dynamique » ou musique de « laboratoire », faite de contrastes, d'impressions fortes et souvent de dessins abstraits, ou purement intellectuels. Celle-ci prenait naissance au moment même où l'artiste s'efforçait de transposer dans le domaine des sons les bruits de la vie moderne, de se faire le chantre de la machine, ou d'en traduire les rythmes trépidants : un art qui devait fatalement aboutir à la musique dite *concrète*...

A la fin de la Première Guerre mondiale, le jazz des Noirs, qui nous venait d'Amérique, avec ses instruments évocateurs (xylophone, saxophone, banjo, batterie, trombone), n'avait pas été sans exercer, par ses *portamenti,* ses rythmes syncopés, une influence certaine sur la musique européenne. De même, la multiplication des instruments à vent et des instruments à percussion, les possibilités offertes par certaines découvertes (les *Ondes* Martenot) ont eu leur part dans cette évolution de l'art musical.

Cette « musique à l'emporte-pièce », celle d'un Stravinsky, comme d'un Schœnberg, n'exige d'ailleurs qu'un orchestre parfois réduit, et c'est de l'opposition entre des instruments de familles différentes que l'auteur se propose de faire naître ces effets harmoniques ou rythmiques, tantôt lugubres, tantôt sarcastiques, tantôt barbares.

Ainsi, nous nous trouvons aujourd'hui en présence d'un véritable chaos sonore; d'une part, « retour à la polyphonie » de Bach et aux formes « classiques », extension ou contraction de certains genres (opéra-minute, cantate), création de formes « modernes » (film en musique); de l'autre, recherches systématiques dans le domaine de l'harmonie et du rythme; abandon de l'impressionnisme, renaissance de la musique pure et de la musique religieuse. Ici, langage spécifiquement germanique; là, formules auxquelles se rallient Slaves et Latins. Langage international, soit, mais que parlent, chacun suivant son génie, les grands maîtres des écoles « nationales » qui se sont multipliées depuis un demi-siècle.

Dans les vingt dernières années, la révolution prêchée par l'Autrichien Schœnberg, au début du siècle (1908), aboutissait à une formule plus intellectuelle et scientifique, qui est à l'origine du mouvement dit *dodécaphonisme*. Cette méthode renonce à la suprématie d'un centre tonal : fondée sur le principe de la répétition, elle préconise l'usage incessant d'une *série* de douze sons différents — extraits de la gamme chromatique — disposés suivant un ordre laissé au choix du compositeur et qui est ensuite intangible. Cette *série* peut être traitée de nombreuses manières, soit horizontalement (inversée, renversée, rythmée différemment, transposée), soit verticalement, les douze sons pouvant se répartir entre le système mélodique et le système harmonique. Exploitée par les disciples de Schœnberg, Webern et Berg, cette méthode intransigeante avait tenté quelques Français après 1914; depuis 1940, elle a porté des fruits nombreux, en Allemagne, Autriche, Italie, France, Suisse.

## l'école germanique

Elle est représentée par **Arnold Schœnberg,** un Autrichien (1874-1951) qui, partant de Wagner (*Gurre-lieder*, 1900-1911), est parvenu à se créer une esthétique personnelle, délaissant la tonalité pour l'atonalité, appliquant le système sériel dans ses recueils de pièces pour piano, ses *Cinq Pièces d'orchestre*, sa *Musique pour cinéma*, son monodrame *la Main heureuse*, et, surtout, son *Pierrot lunaire*, qui fit sensation en 1912 (mélodies déclamées, accompagnées par un orchestre de six instruments solistes). Mentionnons encore quatre *Quatuors* à cordes, une *Symphonie* de chambre pour seize instruments, *Erwartung*, monodrame, *Von Heute auf Morgen*, opéra en un acte, un *Concerto* pour piano, un *Concerto* pour violon et un *Trio* à cordes. Schœnberg a codifié la méthode sérielle, mais ne l'a pas observée à la lettre dans toutes ses œuvres. Parmi ses disciples, il y a lieu de citer **Alban Berg** (1885-1935), auteur de *Wozzeck* (1921), œuvre d'un langage réaliste, issue (par son récitatif) à la fois de *Tristan* et de *Pierrot lunaire*, et qui obéit à certaines lois formelles et à un système tour à tour tonal ou atonal. On lui doit également une *Suite lyrique*, la partition *Lulu*, un célèbre *Concerto* de violon. Quant à **A. Webern** (1883-1945), partisan de formes comprimées (trios, quatuors), il a fait une grande part à la mélodie lyrique.

**P. Hindemith** (1895-1963), par son esprit constructif et ses tendances polyphoniques, fait penser à Bach (musique de chambre; *Concertos ; Symphonies ; Neues von Tage*, opéra bouffe; *Mathis le peintre ; Cardillac*). — A côté de lui se distinguent **E. Krenek** (né en 1900, *Zwingburg*, *Jonny spielt auf*, trilogie satirique), qui a tourné au dodécaphonisme (15 opéras, 5 symphonies, 8 concertos, etc.), **Kurt Weill** (1900-1950, *Opéra de quat'sous*), fondateur d'une musique populaire *(Gebrauch-Musik)*, ou de plus jeunes, tels W. Egk (opéra *le Réviseur*), C. Orff (né en 1895 ; *Carmina burana*), Blacher, Zimmermann, W. Henze, **Stockhausen** [né en 1928] (musique électronique).

## l'école russe

Né à Oranienbaum, **Igor Stravinsky** (1882-1971), élève de Rimsky-Korsakov et maître du *ballet*, a suivi, depuis *l'Oiseau de feu* (1910) et *Pétrouchka* (1911), une évolution constante : art magique et primitif dans *le Sacre du printemps* (1913) ; art dépouillé, foncièrement russe dans *Noces* (1917), *Renard*, *Mavra*, la *Symphonie de psaumes* (1930) ; art humoristique dans le ballet *Pulcinella* (1919) [hommage rendu à Pergolèse], et l'*Histoire du Soldat* (1918); « retour à Bach » peut-être avec *Œdipus Rex*. L'*Apollon Musagète*, *le Baiser de la fée*, l'*Octuor* pour instruments à vent, la *Symphonie*, le *Concerto* pour piano,

celui pour deux pianos sans orchestre, *Perséphone* marquent autant de « manières » de ce chercheur, de ce fascinateur qui revient à une musique pure, comme décantée et impassible, qui utilise l'orchestre d'une manière toute nouvelle, en exige le maximum de couleurs, de rythmes, y introduit le piano, y fond le saxophone, et l'enrichit de nombreux instruments à percussion. Ses œuvres récentes affirment son désir de se tenir à un style sobre et objectif, à une écriture dépouillée (*IV*e *Symphonie*, *Orfeo*, ballet, *Messe* pour chœurs mixtes et dix instruments à vent), quitte à se tourner parfois délibérément vers une musique archaïque (*The Rake's Progress*, opéra) ou même à épouser les lois du dodécaphonisme (*Agon*, ballet, 1957; *Threni*). Parmi ses compatriotes se sont révélés des talents divers : **Serge Prokofiev**, pianiste (1891-1953) [auteur de l'opéra *l'Amour des trois oranges*, une des belles partitions du xxe siècle, des ballets *Chout*, *le Pas d'acier*, *le Fils prodigue*, *Roméo et Juliette*, d'une *Suite scythe*, d'une incantation *Sept ils sont sept*, de sept *Symphonies* et cinq *Concertos* pour piano, de neuf sonates de piano, de *Pierre et le Loup*, 1936]; **N. Nabokov** (*Symphonie lyrique*); **I. Markevitch** ([1912-1983], *Icare*, *le Nouvel Age*; *le Paradis perdu*), **Alexandre Tcherepnine**, **A. Lourié**, **A. Mossolov**, **Khatchatourian** ([1903-1978], ballet *Gayané*; concerto de piano), **Chostakovitch** (1906-1975; dix *Symphonies*, vingt-quatre préludes et fugues pour piano).

## l'école française

En France, où l'atonalité n'a guère trouvé de partisans, mais où la bitonalité, la polytonalité sont exploitées, deux tendances se font jour. A la tradition debussyste et surtout fauréenne se rattachent maints compositeurs. Les autres ont, dès avant la Grande Guerre, de même que Stravinsky, rompu avec l'impressionnisme et le charme debussyste. La génération de l'entre-deux-guerres a cherché sa voie entre Fauré-Debussy et Stravinsky. La génération actuelle hésite entre le dodécaphonisme, Bartok, Honegger, ou la veine... française (Ravel).

a) *Les disciples de Fauré.* — La musique de **Charles Kœchlin** (1867-1950) est en partie inédite, et c'est dommage. Novateur, cet esthéticien a écrit pour la voix (*Shéhérazade*, *la Forêt*, *le Livre de la jungle*); pour le piano; pour l'orchestre (*En mer la nuit*, *les Saisons*, *la Forêt*, *chorals*). **Roger Ducasse** (1873-1954) est l'auteur d'un mimodrame (*Orphée*) et de *Cantegril*; pour l'orchestre, il a écrit *Au jardin de Marguerite*, une *Suite française*, une *Sarabande*, le *Nocturne du printemps*. Outre *la Forêt bleue*, **Louis Aubert** (1877-1968) s'est fait connaître par ses mélodies et par ses pièces éloquentes pour orchestre : *Habanera*, *Suite brève*, *Offrandes*, *le Tombeau de Chateaubriand*. **P. Ladmirault** (1877-1944), artiste séduisant, a puisé au folklore breton (*Suite bretonne*, *Rhapsodie gaélique*; *Myrdhin*, opéra). **Philippe Gaubert** (1879-1941), un flûtiste, chef d'orchestre de la Société des Concerts, s'est créé un nom dans la musique contemporaine par ses sonates, ses mélodies, ses poèmes symphoniques (*Chants de la mer*, *le Cortège d'Amphitrite*), son *Concert en fa*, son ballet, *le Chevalier et la Damoiselle*. Disciples de Fauré également, les chefs d'orchestre **D.-E. Inghelbrecht** (1880-1965), auteur délicat de *Nursery*, *le Diable dans le beffroi* et *El Greco* (ballets), un *Requiem*, et **G. Grovlez** (1879-1944). — A cette école, il faut rattacher l'œuvre — franckiste surtout — d'un officier de marine, **Jean Cras** (1879-1932), à qui l'on doit une maîtresse page symphonique, le *Journal de bord*, de la musique de chambre et un opéra, *Polyphème* (1922), celle du ravélien **Maurice Delage** (1879-1961) [*Poèmes hindous*, quatuor à cordes], et celle d'un esthète et organiste : **Jean Huré** (1877-1930), le spirituel et puissant musicien de *Nocturnes*, de trois *Symphonies*, de *Sonates* pour piano et violoncelle, d'œuvres scéniques (*Au bois sacré*, *Fantasio*).

b) *Le groupe des « Six ».* — **Erik Satie** (1866-1925) est un humoriste qui, wagnérien d'abord, puis intime ami de Debussy, part en guerre contre l'impressionnisme et fait école (Groupe des « Six », Ecole d'Arcueil). S'il a écrit quelques gamineries (*Airs à faire fuir*, *Sonatine bureaucratique*, *Préludes flasques*, *Morceaux en forme*

*de poire)*, si sa musique est parfois dépouillée, stylisée jusqu'à paraître pauvre en idées, il est aussi le subtil musicien des *Gymnopédies* et de *Socrate*, le burlesque compositeur de *Relâche*. Les « Six », qui subirent son influence autant que celle de Stravinsky, sont fort différents de tempérament, et après quelques années de collaboration (*les Mariés de la tour Eiffel*, 1921), ils ont repris chacun leur liberté. **L. Durey** (1888-1979) a peu composé (mélodies); **Germaine Tailleferre** (née en 1892) est connue par son ballet *Marchand d'oiseaux*, sa *Cantate de Narcisse*, nombre de concertos et concertinos pour toute formation, ses *Chansons françaises ;* **Georges Auric** (né en 1899) est le très fin et piquant auteur des ballets *les Fâcheux*, *les Enchantements d'Alcine*, *Coup de feu*, *Phèdre*, d'une sonate de piano; si **Francis Poulenc** (1899-1963) a fait preuve d'un charme, d'une invention mélodique, d'une fraîcheur incontestables dans son *Bestiaire*, ses *Chansons gaillardes*, ses *Mouvements perpétuels* pour piano, son ballet *les Biches*, son *Concert champêtre* pour clavecin et petit orchestre, son *Aubade* pour piano et dix-huit instruments, il s'est révélé un musicien religieux tantôt suave, tantôt puissant dans ses *Litanies de la Vierge noire*, son *Stabat Mater*. Au théâtre, il a donné le *Dialogue des Carmélites* et *la Voix humaine*. **Darius Milhaud** (1892-1974), qui pratique tous les styles, est un tempérament vigoureux, un coloriste dont l'inspiration est de caractère tantôt humoristique, tantôt populaire, tantôt religieux *(Chants juifs)*. Il a écrit 7 symphonies, de la musique de chambre (dix-huit *Quatuors* à cordes), une « Symphonie cinématographique » *(le Bœuf sur le toit)*, de la musique de scène *(les Choéphores)*, *Cinq Symphonies* pour petit orchestre, une Suite *(Protée)*, des ballets *(la Création du monde, Salade)*, des opéras *(Christophe Colomb, Maximilien, Bolivar, les Euménides, le Pauvre Matelot, les Malheurs d'Orphée)*, de la musique pour piano *(Carnaval d'Aix)*. Le Suisse **Arthur Honegger** (1892-1955) est un lyrique puissant dont la polyphonie rappelle celle des classiques, et qui a une préférence marquée pour les grandes architectures sonores : les psaumes, oratorios ou drames bibliques, *le Roi David*, *Judith*, *Nicolas de Flue*, *Cris du monde*, *la Danse des morts*, *Jeanne au bûcher*, *Cantate de Noël*, en sont témoins. Au théâtre, il a donné *Saül*, *Antigone*, *l'Impératrice aux rochers*, *Phaedre*, *le Roi Pausole*. Honegger est aussi un symphoniste qui a du feu et qui, dans le *Chant de joie*, *Pastorale d'été*, *Pacific 231*, le prélude à *la Tempête*, *Rugby*, *Regain*, la *Symphonie pour cordes*, la *Symphonie liturgique*, la *Symphonie « di tre re »* imprime à la musique une puissance, un dynamisme hors du commun.

c) *La génération de l'entre-deux-guerres.* — Elle comprend trois « puristes », trois Français qui parlent la langue de Ravel, sans ignorer d'ailleurs le langage d'un Schönberg, d'un Stravinsky ou d'un Bartók : **Jacques Ibert** (1890-1962) [*Angélique*, *Rencontres*, *le Roi d'Yvetot*, *Diane de Poitiers*, *le Chevalier errant*, pour le théâtre; *Escales;* pour l'orchestre, un *Concerto* pour flûte, un *Concerto* pour violoncelle, un solide *Quatuor* à cordes]; **Claude Delvincourt** (1888-1954) [pour l'orchestre, les *Boccaceries*, *le Bal vénitien;* pour le théâtre, *Lucifer;* une *Sonate* pour piano et violon, un *Quatuor* à cordes]; **Roland-Manuel** (1891-1966) [*Isabelle et Pantalon*, *Benedictiones* pour chœur].

d) *La génération « du siècle ».* — Elle fait effort pour chercher sa voie entre une tradition dont elle sent la force et l'emprise... et une révolution au-devant de laquelle accourent ceux qui sacrifient au dodécaphonisme, à l'intellectualisme, à la musique abstraite. Voici d'abord quelques indépendants comme **P. O. Ferroud** (1900-1936) [*Symphonie*, musique de chambre], **Marcel Delannoy** (1898-1962) [*le Fou de la dame*, *la Pantoufle de vair*, *Ginevra*], **Henry Barraud** (né en 1900) [*Numance*, *la Farce de maître Pathelin*, *le Mystère des Saints Innocents*], **Georges Migot** (1891-1976) [musique de chambre, *Poèmes du Brugnon*, *le Zodiaque*, *Livre des danceries*, *Saint Germain d'Auxerre*], **Jean Rivier** (né en 1896) [cinq

*Symphonies* pour cordes, musique de chambre, concertos, musique pour piano], **Maurice Duruflé** (né en 1902) [*Trois Danses* pour orchestre], **Henri Tomasi** (1901-1971) [*Don Juan de Manara, l'Atlantide*, opéras], **Manuel Rosenthal** (né en 1904) [*Saint François d'Assise, les Femmes au tombeau*], **Emmanuel Bondeville** (né en 1898) [*Madame Bovary*], **Henri Sauguet** (né en 1901) [*les Forains, les Caprices de Marianne*], **Tony Aubin** (1907-1981; trois *Symphonies; Goya*, opéra), **A. Jolivet** (1905-1974) [*Concertos* pour piano, pour ondes], **H. Dutilleux** (né en 1916) [*Symphonies, Métaboles*], **J. Hubeau** (*Concertos, Ballets*), **A. Desenclos** (*Quintette, Trio à cordes*), **J. Françaix** (*l'Apocalypse de saint Jean*), **Daniel Lesur** (né en 1908) [*Ricercare, Passacaille, Quatuor, Andrea del Sarto*], **Marcel Landowski** (né en 1915), auteur de symphonies et d'opéras (*le Fou*). A côté de ceux-ci, **Olivier Messiaen** (né en 1908) semble avoir résumé toutes les aspirations de sa génération. Organiste de la Trinité, son œuvre, qui s'est enrichie au contact de la rythmique hindoue et du chant des oiseaux, reflète une inspiration mystique et une brûlante sensualité. Citons pour l'orgue *la Nativité du Seigneur, l'Ascension, les Corps glorieux, Messe de la Pentecôte*, un *Livre* et des *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969); pour le piano les *Préludes* (1929), les *Amen*, les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus, Catalogue d'oiseaux;* pour orchestre et chant, le *Poème pour « mi »*, les *Trois Petites Liturgies de la présence divine* (1944); pour orchestre, *la Turangalila Symphonie* (1948), *le Réveil des oiseaux* (1953), *Chronochromie* (1960); *Couleurs de la Cité céleste* (1963), *Et exspecto resurrectionem...* (1964), *Des canyons aux étoiles* (1974); pour les voix, *Harawi, Cinq Rechants*, ainsi que des pages de musique de chambre (*Quatuor pour la fin du temps*, 1941). — On peut rattacher à l'école de Messiaen toute une phalange de jeunes musiciens qui ont été ses élèves au Conservatoire ou ont subi son influence, et qui, sous l'emprise de l'école autrichienne, ont poussé leurs recherches dans un monde extra-tonal, en exploitant ou non la série. Parmi ceux-ci, citons : J. Barraqué, **P. Boulez** (né en 1925) [*le Marteau sans maître*, sonates de piano, *Eclat, Pli selon pli, Multiples, Rituel*], G. Amy. Parallèlement à cette école, notons le mouvement créé par P. Schaeffer (née en 1910) [musique concrète] et les expériences sonores et mathématiques effectuées en France par certains étrangers (**I. Xenaxis** [né en 1922], *Pithoprakta, Eonta, Orestie, Aroura, Empreintes*).

## les écoles secondaires

**L'Espagne** peut se réclamer d'un très grand maître, l'Andalou **Manuel de Falla** (1876-1946) [*Sept Chansons espagnoles, la Vie brève*, drame lyrique; *les Tréteaux de maître Pierre;* les *Nuits dans les jardins d'Espagne*, poème symphonique; *l'Amour sorcier, le Tricorne*, ballets, le *Concerto* pour clavecin et orchestre]; il a réussi à dépasser le simple folklore de son pays pour atteindre à un langage universel en lequel entre pour une large part sa connaissance de l'art français, notamment de Debussy et Ravel; à ses côtés, citons **J. Turina** (1882-1949), **Ph. Arbos**, le Catalan **Mompou** (*Faubourgs, Impressions de montagne*), le chef d'un groupe folklorique, **Joachin Nin**, L. de Pablo, E. et C. Halffter. — **L'école portugaise** connaît en Luis **de Freitas Branco** (1890-1955), chef d'orchestre et compositeur (deux *Symphonies*), son plus brillant représentant. — En **Italie** se distinguent ceux qui, en réaction contre le *vérisme*, ont créé une école d'une vitalité qui leur fait honneur : **E. Bossi** (1861-1925), **O. Respighi** (1879-1936) [*les Fontaines de Rome, les Pins de Rome, Marie l'Egyptienne*], **P. Coppola** (1888-1971) [*Suite intime, Chant élégiaque*], **I. Pizzetti** (1880-1968), apôtre d'un art dramatique renouvelé par une déclamation perpétuelle, proche de la mélopée grégorienne (*Debora e Jaele, Meurtre dans la cathédrale*). A ces représentants d'un « impressionnisme italien » s'opposent **G. F. Malipiero** (1882-1973), dont la production a touché à tous les genres classiques (concertos, sept symphonies, oratorios), ou de plus jeunes

comme le dodécaphoniste **L. Dallapiccola** [1904-1975] *(Canti di prigionia)*. **L. Berio** *(Omaggio a Joyce)*, **L. Nono** *(Intolleranza)*. — Les maîtres les plus représentatifs de l'**école belge** sont des disciples spirituels de Franck, Lekeu et d'Indy, tels **J. Jongen** (1873-1953) [*Fantaisie sur deux noëls wallons*, *Préludes* pour piano, Pièces pour orgue]; V. Vreuls *(Un songe d'une nuit d'été)*; R. de Maleingreau, Moulaert *(Jardin de ma tante)*, P. Gilson, F. Quinet; au premier rang de la jeune génération se distinguent J. Van Durme, de Bourguignon, **J. Absil** (1893-1974) [musique de chambre, cinq symphonies], M. Poot, R. Bernier, **H. Pousseur**. — En **Hollande** citons **W. Pijper** (1894-1947), la famille des Andriessen, H. Badings. — La **Suisse** possède également quelques grands maîtres : **Jaques-Dalcroze** (1865-1950), qui s'est spécialement consacré à l'étude de la rythmique, **G. Doret** *(les Armaillis, la Tisseuse d'orties)*, **Conrad Beck** *(Concerto)* et **Frank Martin** (1890-1974), puissant auteur de *Golgotha*, d'une *Petite Symphonie concertante* et de l'opéra *la Tempête*. — **L'école anglaise** semble sortir de la léthargie où elle sommeillait depuis deux siècles; se sont employés à cette résurrection : **E. Elgar** (1857-1934), auteur d'oratorios, de cantates, d'œuvres symphoniques, **E. Goossens, F. Delius** (1862-1934), **G. Holst** (1874-1934), **A. Bax** (1883-1953) [sept *Symphonies*], **A. Bliss,** lors **Berners,** et surtout **J. Ireland** (1879-1962) et **R. Vaughan Williams** (1872-1958) [*Symphonies*]. **Benjamin Britten** (1913-1976) semble vouloir ressusciter l'opéra anglais *(Peter Grimes, le Viol de Lucrèce, Albert Herring, le Tour d'écrou)*. Mentionnons encore **M. Tippett** (né en 1905). — **L'école américaine** n'est pas à dédaigner : certains compositeurs utilisèrent des thèmes indiens, comme **Mac Dowell** (1861-1908), d'autres s'inspirent de thèmes de jazz, comme **G. Gershwin** (1898-1937) [*Porgy and Bess*]. D'autres s'efforcent de parler un langage original, tels **Ch. Ives** (1874-1954) [*Concord Sonata*], **W. Piston, G. Antheil, R. Sessions, Samuel Barber, W. Schuman, V. Thomson, Roy Harris, Aaron Copland, E. Brown, E. Carter.** — Le Suisse **Ernest Bloch** (1880-1959), israélite naturalisé américain, s'est acquis une juste réputation avec ses *Psaumes*, sa symphonie *Israël*. Séjournant également aux Etats-Unis, l'Italien **Gian Carlo Menotti** (né en 1911) connaît la célébrité au théâtre *(le Consul, le Médium)*. Enfin, certains compositeurs s'adonnent à des recherches musicales d'ordre expérimental, comme **Edgard Varèse** (1885-1965), d'origine française *(Ionisation, Intégrales, Déserts)*, et **John Cage** (né en 1912), auteur d'œuvres pour « piano préparé ». — Le folklore de l'**Amérique du Sud** inspire **H. Villa-Lobos** (1887-1959), brésilien au tempérament original *(Choros)*. Citons encore les Argentins **A. Ginastera, M. Kagel.**

Enfin, mentionnons à part les différentes écoles de l'**Europe centrale** : en **Hongrie** brille au premier rang **Bela Bartók** (1881-1945), qui, tout en exploitant le folklore magyar et les chansons paysannes, s'exprime avec verdeur et audace, sans renoncer à aucune des conquêtes des langages de Debussy ou de Stravinsky *(Suites* pour orchestre, *les Bagatelles, Deux Images, le Château de Barbe-Bleue, 6 Quatuors, Musique pour cordes et percussion, le Mandarin merveilleux, Sonate pour deux pianos et percussion, Concertos, Sonates, Mikrokosmos)*. Après lui se distinguent **Zoltán Kodaly** (1882-1967), plus lyrique *(Psalmus hungaricus)*, le pianiste **E. Dohnànyi,** plus classique de tempérament, enfin **T. Harsanyi, G. Ligeti** *(Apparitions, Aventures, Requiem)*. — Le violoniste et compositeur **G. Enesco** (1881-1955) [*Rhapsodie, Symphonies, Œdipe*, opéra, 1936] domine l'**école roumaine** où brille **Mihalovici** (né en 1898) [*Phèdre, Sinfonia-Partita*], de même que **K. Szymanowski** (1883-1937) [*Penthesilea, le Roi Roger*] et **A. Tansman** (né en 1897) [*Isaïe, le Serment, Symphonies*] dominent l'**école polonaise,** suivis par **W. Lutoslawski** [né en 1913] *(Concerto pour orchestre)* et **K. Penderecki** [né en 1933] *(Passion selon Luc)*. — **L'école tchèque** semble avoir trouvé en **Bohuslav Martinu** (1890-1959) son plus illustre représentant *(les Larmes du couteau*, opéra, *Symphonies)*.

Le folklore **canadien** comporte trois éléments : 1° Un élément indien, localisé là où vivaient et vivent encore Esquimaux et Peaux-Rouges; 2° Un élément anglais, plus abondant dans les Provinces-Maritimes et à Terre-Neuve; 3° Un élément français, répandu dans une partie du Québec, et qui a fait l'objet de nombreuses recherches depuis un siècle : celles notamment de Gagnon, dès 1868, celles de Marius Barbeau, véritable pionnier en la matière.

La musique savante, qui doit à la France du XVII^e^ comme à l'Angleterre du XVIII^e^, s'est considérablement développée grâce à l'action efficace des conservatoires anglais de Toronto et français de la province du Québec (Montréal, Québec, 1946).

Parmi les compositeurs, qui sont presque tous venus approfondir leur art en France depuis 1920, citons notamment pour les Canadiens français : **Cl. Champagne** (1891-1965) [œuvres symphoniques tributaires du folklore canadien, musique de chambre]; **J. Valleran** (né en 1915) [symphonies, musique de chambre, cantates]; **Papineau-Couture** (né en 1916) [symphonie, concerto, quatuor à cordes, psaume]; **M. Blackburn** (opérettes, musique lyrique); **Fr. Brassard, L.-P. Morin, G. Tanguay, C. Bernier, Cl. Pépin, R. Maton, F. Morel, G. Tremblay.** Et pour les Canadiens anglais : sir **Ernest McMillan, H. Willan, A. Brott, J. Weinsweig, H. Somers, B. Pentlano.**

« le Roi David », détail de la boiserie du buffet d'orgue de la chapelle du château de Versailles, *phot. Larousse*

# en guise de conclusion...

*Dans les pages qui précèdent, les principaux faits ont été rappelés. Les hommes ont été évoqués. Un jugement que nous souhaitons objectif a été porté sur les œuvres. Nous aimerions conclure par l'énoncé d'une loi qui s'appliquerait à toutes les périodes, à tous les domaines de l'art musical. Il y faut renoncer. D'aucuns, qui confondent deux notions, soutiennent qu'il existe une* évolution *continue dans l'art des sons et que, puisqu'il y a* progrès, *nous allons vers un perfectionnement toujours plus grand de la musique. D'autres, qui refusent de souscrire à pareille assertion, affirment que les hommes passent et qu'ils changent, que le goût se transforme, s'altère, qu'une esthétique disparaît pour faire place à une autre esthétique. Et ils ajoutent que chaque époque a connu d'authentiques chefs-d'œuvre, qu'il nous est, par là même, interdit de classer dans la « musique primitive » — entendez par là une musique d'essence inférieure — les œuvres d'un Machault, d'un Dufay. Pourquoi donc nos ancêtres des XIV^e^ et XV^e^ siècles auraient-ils joui d'une sensibilité moins affinée que la nôtre? Ne doit-on pas plus simplement prétendre que celle-ci était d'un autre ordre...?*

*En fait, la vérité se tient sans doute entre ces deux conceptions. Peut-on nier une* évolution *heureuse dans la construction, la technique des instruments de musique, dans la genèse du langage musical, dans la composition et l'utilisation de l'orchestre, dans l'élaboration des formes? Peut-on affirmer, en revanche, qu'avec nos instruments modernes, nos façons de sentir, nous ayons une connaissance exacte, intégrale, de la musique d'un Monteverdi, d'un Byrd, d'un Delalande, d'un Grigny, voire d'un Bach? une connaissance qui corresponde à l'idéal, au sentiment intime de ces compositeurs?*

*Qui dit* évolution *ne veut pas toujours dire* progrès. *L'œuvre d'art, la beauté peuvent affecter, d'ailleurs, les aspects les plus divers. A nous de les découvrir... Le* progrès *ne pourrait-il consister à* traduire *d'une manière aussi* fidèle *que possible — et autant que nos connaissances peuvent le permettre — l'œuvre de l'artiste, « un moderne, un classique, un primitif? » S'il ne nous est pas donné de ressusciter des esthétiques qui semblent mortes à jamais, du moins devrions-nous chercher, dans l'œuvre, le* style, *et derrière le style, la* pensée. *Faudra-t-il donc encore exécuter Couperin au* piano *alors qu'il s'identifie visiblement avec le clavecin? N'y a-t-il pas semblable sacrilège à jouer une* fugue *d'orgue de Bach sur un instrument de conception romantique, une* toccata *de Frescobaldi sur un harmonium?... à faire chanter la musique palestrinienne par un chœur de voix de femmes?*

●

*Les styles se succèdent, s'opposent. Les œuvres d'art demeurent.*

*Au* plain-chant *grégorien a fait suite la* polyphonie *vocale du XII^e^ siècle; à celle-ci la monodie accompagnée du XVII^e^ siècle. Avec l'art lullyste contraste*

*l'art italien, alors qu'une esthétique protestante a pris corps en pays germaniques. Le souffle qui passe sur l'Europe révolutionnaire semble sonner le glas de l'âge classique. Si l'opéra italien vient d'envahir l'Europe, l'héroïsme des romantiques allemands s'impose après lui à toutes les écoles pendant une longue période. L'esthétique wagnérienne lui succède, qui met un terme à cette invasion. Elle n'aura qu'un temps d'ailleurs, puisque Debussy s'érigera en réformateur avec un impressionnisme inédit. Une fois encore s'élève un contradicteur, et Stravinsky, créateur d'art neuf, vient mettre de l'architecture, des rythmes, des nerfs et des bruits dans un monde qu'il estime en déliquescence... A peine a-t-il parlé, d'ailleurs, que Schönberg, Bartók, Berg, Webern semblent guider* Euterpe *vers d'autres cieux...*

*Et pourtant... En une succession d'écoles si diverses, partout la beauté fleurit. L'alléluia grégorien,* l'Organum *de Pérotin, le motet de Dufay, le psaume de Lassus, la messe de Palestrina, la chanson de Janequin,* l'Orfeo *de Monteverdi,* l'Armide *de Lully, telle sonate de Purcell, telle cantate d'Alex. Scarlatti, le* De profundis *de Delalande, tel concert spirituel de Schütz, la sonate de Corelli ou le concerto de Vivaldi, tel « Ordre » de Couperin,* Israël en Egypte *de Haendel, la sonate de D. Scarlatti, le* Dardanus *de Rameau, tel air de Gluck, telle symphonie ou tel quatuor de Haydn, le* Don Juan *de Mozart ou sa* Messe en *ut* mineur, *les dix-sept quatuors de Beethoven ou ses symphonies, tel lied de Schubert,* les Amours du poète *de Schumann, tel prélude pour piano de Chopin, la sonate de Liszt, tel passage de* la Damnation de Faust *de Berlioz, le* Parsifal *de Wagner, la* III^e^ Symphonie *de Saint-Saëns, le* 3^e^ Choral *de César Franck ou ses* Béatitudes, *l'*Invitation au voyage *de Duparc ou sa* Vie antérieure, *le* Boris *de Moussorgsky, le* Prométhée *et* Pénélope *de Fauré,* Pelléas *et* la Mer *de Debussy,* le Sacre du printemps *de Stravinsky,* Daphnis et Chloé *de Ravel, le* Prométhée enchaîné *de M. Emmanuel,* Wozzeck *d'Alban Berg, les quatuors de Bartók..., autant d'œuvres différentes et impérissables que le temps n'a pas altérées ; autant de chefs-d'œuvre sur la qualité desquels l'unanimité se pourrait faire aisément. Mais, alors que périodiquement l'étoile de ces maîtres pâlit, disparaît, pour renaître et scintiller en pleine gloire (question de goût, question de mode), celle du plus grand des « héros » de la musique ne cesse de grandir : ainsi l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, qui n'a pas été connue du vivant de l'auteur, prend avec le temps depuis plus de deux siècles un relief de plus en plus accusé. Les esthétiques s'affrontent, se heurtent, se détruisent. Telle une colonne auprès de laquelle on aime à retrouver l'équilibre, tel un phare dont les rayons viennent s'étendre sur tous les domaines de notre art, la production du Cantor demeure, et nous est un exemple permanent de science, de beauté. Les* Cantates, l'Art de la Fugue, *les* Chorals *d'orgue,* le Clavier bien tempéré, *la* Messe en si mineur, *les deux* Passions, *les* Suites *d'orchestre, les* Concertos brandebourgeois, *l'*Offrande musicale, *le* Magnificat *restent les hauts sommets de cette œuvre, ceux-là mêmes auprès desquels toute âme de musicien retrouvera toujours le sens de la grandeur et du sacré.*

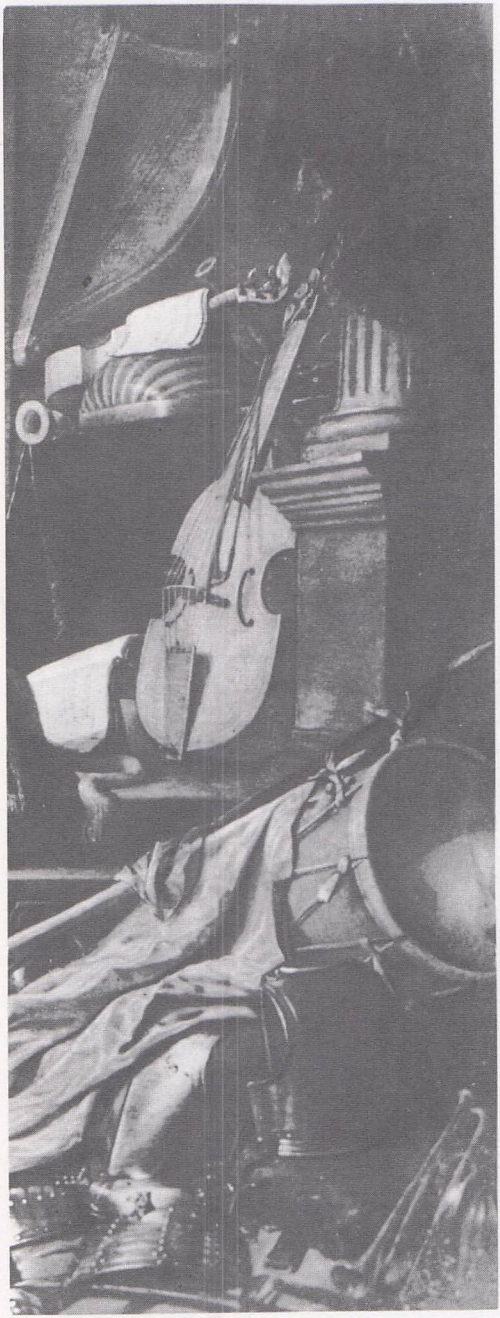
ange joueur de trompe, portail ouest de l'église Saint-Trophime, Arles, *phot. Marburg*

"Musica", tapisserie flamande, XVI[e] s., château de Loches, *phot. Simon*
(de gauche à droite : flûte traversière, muse, lyre à bras, tambour, harpe, orgue positif, chanteuses, luth, bombarde, trompette)

## pour se constituer une

# discothèque

*un choix d'œuvres classées suivant les chapitres du livre. Les œuvres en caractères noirs sont essentielles et représentent une discothèque réduite à 50 disques.*



Chant grégorien.
Chansons de trouvères
et de troubadours.
Organum de Pérotin.
Messe de Tournai.
**Guillaume de Machault, Messe.**
Adam de la Halle, Rondeaux.
Guillaume Dufay, Messe
de « l'Homme armé ».
Ockeghem, Chansons.
**Josquin des Prés, *Miserere* ou Messe *Pange lingua*.**
**Palestrina, Messe *Assumpta est*.**
Ingegneri, Répons de
la semaine sainte.
A. et G. Gabrieli, œuvres d'orgue.
Roland de Lassus, Motets ou
Psaumes.
**Roland de Lassus, Chansons polyphoniques.**
Philippe de Monte, Messe *Sine nomine*.
**Victoria, Répons de la semaine sainte.**
Goudimel, Psaumes.
Cabezón, œuvres d'orgue.
Marenzio, Madrigaux.
Gesualdo, Madrigaux.
Monteverdi, Madrigaux.
**Monteverdi, *Orfeo* ou *le Couronnement de Poppée*.**
Madrigaux anglais du XVI^e^ s.
**Janequin, Chansons polyphoniques.**
Costeley, Chansons polyphoniques.
Le Jeune, Psaumes, Chansons.
Virginalistes anglais.
Cavalieri, *La Rappresentazione di anima e di corpo*.

Contraste entre les instruments guerriers qui ont fait leur temps (en bas) et ceux qui sont porteurs de paix. Détail de " la Bénédiction de la Paix ", par Martin Sorgh (1611-1670), château d'Azay-le-Ferron (Indre)

*Phot. Arsicaud.*

Josquin des Prés

Palestrina

R. de Lassus

Scarlatti

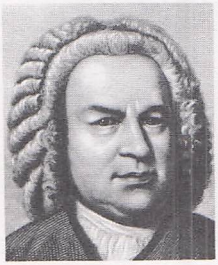
**Alex. Scarlatti, Cantates et Ariettes.**
L'air de cour en France.
**Lully, extraits des Tragédies lyriques.**
M.-A. Charpentier, *Médée*,
Messe *Assumpta est* ou Motets
*(Miserere, Salve Regina)*.
**Purcell, *Didon et Enée*.**
Carissimi, *Jephté*.
**Delalande, Grands Motets.**
**Fr. Couperin, Leçons de ténèbres.**
Campra, *Requiem, Tancrède*.
Schütz, Motets ou
Histoires sacrées.
Buxtehude, œuvres d'orgue.
**Frescobaldi, *Fiori musicali*.**
Torelli, Concerto de trompette.
**Corelli, Sonates à trois.**
Corelli, Concertos grossos.
**Vivaldi, Concertos**
***(L'Estro armonico,** les Saisons)*.
Vivaldi, *Gloria*.
La viole en France au XVII^e^ s.
Le clavecin en France au XVII^e^ s.
**Fr. Couperin,**
**« Ordres » pour clavecin.**
L'orgue en France au XVII^e^ s. :
Titelouze, Louis Couperin.
**N. de Grigny, Hymnes pour orgue.**
Fr. Couperin, *l'Apothéose de Corelli*.
Fr. Couperin, Concerts royaux.
Marin Marais, Suites pour viole.
Sweelinck, œuvres d'orgue
et de clavecin.
La musique d'orgue et de clavecin
en Allemagne au XVII^e^ s.

"Violoniste", dessin de Watteau
musée des Beaux-Arts, Rennes

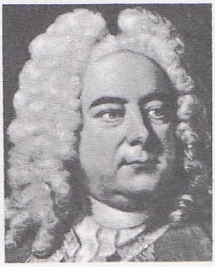
Lully

Couperin

*Phot. Larousse, Giraudon.*



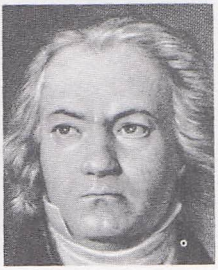
J.-S. Bach



Haendel

3 *Sauvages* des " Indes galantes ", opéra-ballet de J.-Ph. Rameau (repris à l'Opéra en 1952)

Mozart en 1783



Beethoven

J.-S. Bach, Concerto italien.
J.-S. Bach, Suites d'orchestre.
**J.-S. Bach, Chorals d'orgue.**
J.-S. Bach, *Magnificat*.
**J.-S. Bach, Passions selon saint Jean** et **saint Matthieu.**
**J.-S. Bach, Messe en *si* mineur.**
J.-S. Bach, choix de Cantates.
Haendel, Concertos grossos.
Haendel, *Water Music*.
**Haendel, un oratorio.**
Telemann, Concerto ou Symphonie.
Rameau, œuvres de clavecin.
**Rameau, *les Indes galantes*, extraits.**
Rameau, Psaume *In convertendo*.
Gluck, *Orphée*.
**D. Scarlatti, Sonates pour clavecin.**
J.-M. Leclair, Concertos de violon.
Haydn, Quatuors à cordes.
**Haydn, une Symphonie de Londres.**
Haydn, *la Création*.
Mozart, Grand-Messe en *ut* mineur.
**Mozart, *Requiem*.**
Mozart, Quintette en *sol* mineur pour cordes.
**Mozart, *Don Giovanni*.**
Mozart, Concerto pour clarinette.
**Mozart, Symphonie en *ut* majeur « Jupiter ».**
**Beethoven, Sonate *Appassionata*.**
**Beethoven, une Symphonie (V, VI, ou VII).**
**Beethoven, un Quatuor à cordes (XII, XIII, XIV ou XV).**
Beethoven, ouverture de *Léonore*.
Beethoven, *A la bien-aimée lointaine*.
Schubert, Symphonie inachevée.
**Schubert, *le Voyage d'hiver*, ou *le Chant du cygne*.**
Schubert, Quatuor à cordes en *sol*.
Schubert, Fantaisie en *ut* pour piano.
Mendelssohn, Concerto pour violon.
Symphonies Ecossaise, Italienne.

*Phot. Giraudon, Larousse, Bernand.*

Schumann, Fantaisie en *ut* pour piano.
Schumann, Quatrième Symphonie.
**Schumann, *les Amours du poète.***
Schumann, Quintette.
**Schumann, *Carnaval* pour piano.**
**Liszt, Sonate en *si* mineur pour piano.**
Liszt, un Poème symphonique.
**Liszt, Études pour piano.**
**Chopin, Préludes pour piano.**
Chopin, Études pour piano.
Chopin, Sonates pour piano.
Chopin, Barcarolle, Mazurkas, Nocturnes pour piano.
**Berlioz, Symphonie fantastique.**
Berlioz, Grande-Messe des morts.
**Berlioz, *la Damnation de Faust.***
Berlioz, *Roméo et Juliette.*
**Rossini, *le Barbier de Séville.***

Liszt en 1832, dessin de Devéria, bibliothèque de l'Opéra

Chopin

Berlioz

Wagner

Wagner, *les Maîtres chanteurs*, extraits.
**Wagner, *Tristan*, extraits.**
Wagner, *Parsifal*, extraits.
**Wagner, *la Walkyrie*, extraits.**
Gounod, *Faust*, extraits.
Gounod, Mélodies.
**Saint-Saëns, Symphonie avec orgue.**
Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, extraits.
**Bizet, *Carmen*, extraits.**
Franck, Prélude, choral et fugue ou Prélude, aria et finale.
**Franck, Sonate pour violon et piano.**
Franck, Variations symphoniques.
Franck, Trois Chorals d'orgue.
Lalo, Symphonie ou *Namouna.*
Chabrier, Pièces pour piano.
Chabrier, *l'Etoile.*
**Duparc, Mélodies.**
D'Indy, Symphonie cévenole.
Chausson, Concert, *Poème* pour violon.

*Phot. Larousse, Bulloz, Giraudon, Bruckmann.*

Borodine, *le Prince Igor*, extraits.
Rimsky-Korsakov,
un Poème symphonique.
**Moussorgsky, *Boris Godounov*, extraits.**
Moussorsgsky, *Tableaux d'une exposition.*
Moussorgsky, Mélodies.
Tchaïkovsky, *Roméo et Juliette.*
**Brahms, Quatrième Symphonie.**
R. Strauss, un Poème symphonique.
Verdi, *Otello* ou *Falstaff*, extraits.
Albéniz, *Iberia.*
Fauré, Nocturnes pour piano.
**Fauré, *la Bonne Chanson.***
Fauré, *Pénélope.*
Debussy, *la Mer.*
**Debussy, *Pelléas et Mélisande*, extraits.**
Debussy, Préludes pour piano.
Dukas, *l'Apprenti sorcier.*
Ravel, *l'Heure espagnole.*
Ravel, *le Tombeau de Couperin*, ou le Concerto pour la main gauche.
**Ravel, *Daphnis et Chloé.***
**Roussel, *Bacchus et Ariane.***
Puccini, *La Tosca* ou *Gianni Schicchi.*
Stravinsky, *le Sacre du printemps*, *Symphonie de psaumes.*
Schönberg, *Pierrot lunaire.*
Berg, *Wozzeck.*
Webern, 5 *Pièces*, op. 10.
Honegger, *le Roi David.*
Falla, *les Tréteaux de maître Pierre.*
Bartók, Sonate pour pianos et percussion.
Varèse, *Déserts.*
Duruflé, *Requiem.*
Messiaen, *Trois Petites Liturgies*, *l'Ascension*, *Chronochromie.*
Stockhausen, *Études électroniques.*
Dallapiccola, *le Prisonnier.*
Dutilleux, *Métaboles.*
Boulez, *le Marteau sans maître.*
Penderecki, *Passion selon saint Luc.*
Xenakis, *Pithoprakta.*

Brahms

Fauré

Debussy

Roussel

Ravel

*Phot. Sirot, Archives, Manuel, Lipnitzki, Giraudon.*

# index général

*Les caractères gras renvoient aux passages plus importants.*


Absil . . . . . 116
*Académie de musique et de poésie* . . 41
*Académie royale de musique* . . . . 50
Adam (A.) . . . . . **88**
Adam de la Halle . . . . 18, **19**, 22
Adam de Saint-Victor . . . . . 15
Adriansen . . . . . 42
Agincourt (d') . . . . . 75
Agricola (J. F.) . . . . . 73
Aguado . . . . . 102
Ahle . . . . . 55
Aichinger . . . . . 33
*air* . . . . . 45
*air de cour* . . . . . **49**
Alain . . . . . 108
Alayrac (d') . . . . . 70
Albéniz . . . . . **102**
Albergati . . . . . 58
Albert . . . . . 22
Albert (E. d') . . . . . 102
Albert (H.) . . . . . 51
Albinoni . . . . . 58
Albrechtsberger . . . . . 79
Ambroise (saint) . . . . . 14
Amy . . . . . 115
Andriensen . . . . . 116
Andrieu (F.) . . . . . 24
Andrieu (J. Fr. d') . . . . . 59, 61, **75**
Anet . . . . . 61
Anglebert (d') . . . . . 59
Antheil . . . . . 116
*antienne* . . . . . 16
*antiphone* . . . . . 14, 16
Aquin (d') . . . . . 75
Arauxo. V. Correa de Arauxo.
Arbos . . . . . 115
Arcadelt . . . . . **37**, 41
Arezzo (Guy d') . . . . . 16, 21
*aria da capo* . . . . . **49**
Attaingnant . . . . . 36, 40
Auber . . . . . **88**
Aubert (J.) . . . . . 75
Aubert (L.) . . . . . 97, **113**
Aubin . . . . . 115
Audran . . . . . 98
*aulos* . . . . . 10
Auric . . . . . **114**
Auvergne . . . . . 70
Aux Cousteaux . . . . . 53

Baban . . . . . 55
Bach (Johann Ambrosius) . . . . 65
Bach (Jean-Christophe) . . . . . 65
Bach (Jean-Sébastien) . . . . . **65, 66**
Bach (les fils de) . . . . . **66**, 73, 76
Bachelet . . . . . 97
Badings . . . . . 116
Baillot . . . . . 86
Balakirev . . . . . **100**
Balbastre . . . . . 75
*ballade* . . . . . 25
Ballard . . . . . 40
*ballet* . . . . . 46
*ballet de cour* . . . . . **49**
*balletti* . . . . . 31
Barber . . . . . 116
Barbieri . . . . . 102
Baron . . . . . 73
Barraqué . . . . . 115
Barraud . . . . . 108, 114
Barré . . . . . 37
Bartók . . . . . 111, **116**
Bassani . . . . . 57
*basse chiffrée* . . . . . 46
Bataille . . . . . 49, 59
Bax . . . . . 116
Beaujoyeux . . . . . 49
Beck . . . . . 116
Beer (Giacomo). V. Meyerbeer.
Beethoven . . . . . **79**
Bellini . . . . . **88**
Benda . . . . . 73
Benoist . . . . . 86
Benoît (P.) . . . . . 104
Berg . . . . . **112**
Berio . . . . . 116
Berlioz . . . . . **85**
Bermudo . . . . . 36
Bernard de Ventadour . . . . . 18
Berners . . . . . 116
Bernier (C.) . . . . . 117
Bernier (N.) . . . . . 54
Bernier (R.) . . . . . 116
Berthier . . . . . 108
Bertrand (A. de) . . . . . **41**
Bertrand de Born . . . . . 18
Besard . . . . . 59
Beydts . . . . . 98
Biber . . . . . **61**
Binchois . . . . . **26**
Bittner . . . . . 61
Bizet . . . . . **94**
Blacher . . . . . 112
Blanchard . . . . . 54
Bliss . . . . . 116
Bloch . . . . . **116**
Blockx . . . . . 104
Blow . . . . . 42
Boccherini . . . . . **74**

Boehm . . . . . 62
Boellmann . . . . . 108
Boëly . . . . . 86
Boesset (A.) . . . . . 49, 59
Boesset (J.-B.) . . . . . 53
Boieldieu . . . . . 72
Boismortier . . . . . 75
Boïto . . . . . 103
*bombarde* . . . . . 29
Bondeville . . . . . 115
Bonnal. V. ERMEND-BONNAL.
Bonnet . . . . . 108
Bononcini . . . . . 67
Bontempi . . . . . 51
Bordes . . . . . **99**
Borodine . . . . . **101**
Bossi . . . . . 115
*bouffons* . . . . . 69
Boulanger (L.) . . . . . 108
Boulez . . . . . **115**
Bourdon . . . . . 108
Bourgault-Ducoudray . . . . . 111
Bourguignon . . . . . 116
Bournonville . . . . . 53
Bouzignac . . . . . 53
Boyvin . . . . . 60
Brahms . . . . . **102**
Brassard . . . . . 117
*brève* . . . . . 23
Bréville . . . . . **99**
Britten . . . . . **116**
Brossard . . . . . 54, 60
Brown . . . . . 116
Brott . . . . . 117
Bruckner . . . . . **102**
Brudieu . . . . . 33
Bruhns . . . . . 62
Brulé . . . . . 18
Brumel . . . . . 27
Bruneau . . . . . **97**
Buchner . . . . . **35**
Buffardin . . . . . 73
*buisine* . . . . . 29
Bull . . . . . **42**
Bury . . . . . 75
Busoni . . . . . **104**
Busser . . . . . 97
Buus . . . . . 36
Buxtehude . . . . . **55, 62**
Byrd . . . . . **40, 42**
*byzantine* (Musique) . . . . . **11**

Cabanilles . . . . . **62**
Cabezón . . . . . **37**
*caccia* . . . . . **25**
Caccini . . . . . **46**
Cage . . . . . 116
Caldara . . . . . 49, **68**
Calvière . . . . . 75
Calvin . . . . . 34
Cambert . . . . . **49**
Campion . . . . . 59
Campra . . . . . **50,** 54
*cancionero* . . . . . 40
Cannabich . . . . . 72
*canon* . . . . . **23**
*cantate* . . . . . 45, **50**
Canteloube . . . . . 97
*canzonetta* . . . . . 31
Caplet . . . . . 108
Caproli . . . . . 49
Cara . . . . . 37
Carissimi . . . . . **52**
Carmen . . . . . 24
Carpentras . . . . . 27
Carter . . . . . 116
Casadesus . . . . . 97
Cascia (G. de) . . . . . 24
*castagnettes* . . . . . 29
Castaldi . . . . . 58
Castillon . . . . . 98
Cavalieri . . . . . **46**
Cavalli . . . . . **48,** 49, 51, 52
Cavazzoni . . . . . **36**
Cellier . . . . . 108
Cererols . . . . . 62
Certon . . . . . **40**
Cesti . . . . . 48, 51
Chabrier . . . . . **96**
*chalumeau* . . . . . 29
Chambonnières . . . . . **59**
Champagne . . . . . 117
*chanson* . . . . . **18**
*chanson française* . . . . . **28, 31, 40**
*chanson populaire* . . . . . **17, 18**
Charpentier (G.) . . . . . **97**
Charpentier (M.-A.) . . . . . **50, 53**
Chausson . . . . . **99**
Cherubini . . . . . **72**
*chifonie* . . . . . 29
Chopin . . . . . **85**
*choral* . . . . . 34
Chostakovitch . . . . . 113
Christiné . . . . . 98
Ciaja (A. della) . . . . . 74
Cimarosa . . . . . 71
*clavicorde* . . . . . 29, 73
*clavicordion* . . . . . 42
Clavijo . . . . . 62
Clementi . . . . . **74**
Clérambault . . . . . 50, 59
*cloches* . . . . . 29
Coelho . . . . . 37
Colasse . . . . . 50
Colin Muset . . . . . 18
Comes . . . . . 55
Compère . . . . . 27
*concerto* . . . . . 46, 57
*conduit* . . . . . **22**
Copland . . . . . 116
Coppola . . . . . 115

Coquard . . . . . 98
*cor* . . . . . 29
Cordier . . . . . 24
Corelli . . . . . **58**
Cornelius . . . . . 83
*cornemuse* . . . . . 29
*cornet* . . . . . 29
Correa de Arauxo . . . . . **37**
Cosset . . . . . 53
Costeley . . . . . **41**
Cotton . . . . . 23
Couperin (A. L.) . . . . . 75
Couperin le Grand (Fr.) . 54, **59**, 60, 61
Couperin (L.) . . . . . **59**, 60
Cras . . . . . **113**
Créquillon . . . . . **40**
*cromorne* . . . . . 29
Cui . . . . . **100**
Cunelier . . . . . 24
*cymbales* . . . . . 29

Dagincourt. V. AGINCOURT (D').
Dalayrac. V. ALAYRAC (D').
Dallapiccola . . . . . 116
Dalza . . . . . 41
Damais . . . . . 108
Dandrieu. V. ANDRIEU (D').
Danglebert. V. ANGLEBERT (D').
Danican-Philidor. V. PHILIDOR.
Daniel-Lesur. V. LESUR.
Daquin. V. AQUIN (D').
Dargomyski . . . . . **100**
Dauvergne. V. AUVERGNE (D').
David . . . . . **88**
Debussy . . . . . **105**
*déchant* . . . . . 22
Delage . . . . . 113
Delalande . . . . . **54**
Delannoy . . . . . 114
Delibes . . . . . **96**
Delius . . . . . 116
Della Ciaja. V. CIAJA.
Delvincourt . . . . . **114**
Desenclos . . . . . 115
Desmarest . . . . . 54
Des Prés. V. JOSQUIN.
Destouches . . . . . **50**
Dieupart . . . . . 59
Diruta . . . . . 36
*dodécaphonisme* . . . . . 112
Dohnànyi . . . . . 116
Doles . . . . . 73
Donato . . . . . 37
Donizetti . . . . . **88**
Doret . . . . . 116
Dornel . . . . . 59, 75
Dowell . . . . . 116
Dowland . . . . . 40
Dubois . . . . . 97
Du But . . . . . 59
Ducasse . . . . . **113**
Du Caurroy . . . . . **41**, 58
Duchemin . . . . . 40
Dufay . . . . . **26**
Dukas . . . . . **106**
Du Mage . . . . . 60, 75
Du Mont . . . . . **53**
Duni . . . . . 70
Dunstable . . . . . **26**
Duparc . . . . . **98**
Du Phly . . . . . 75
Dupont (G.) . . . . . 98
Dupré . . . . . 108
Durante . . . . . **53**
Durey . . . . . 114
Duruflé . . . . . 108, 115
Dussek . . . . . 73
Dutilleux . . . . . 115
Duval . . . . . 61
Dvořák . . . . . 104

Eccard . . . . . **34**, 40
*échiquier* . . . . . 29
Egk . . . . . 112
*égyptienne* (Musique) . . . . . **9**
Elgar . . . . . 116
Emmanuel . . . . . **97**, 111
Encina . . . . . 40
Enesco . . . . . 116
*épinette* . . . . . 42
Erb . . . . . 108
Erlanger . . . . . 97
Erlebach . . . . . 51, 55, 61
Ermend-Bonnal . . . . . 108
Eslava . . . . . 102
*estampie* . . . . . 29
Esteve . . . . . 52
Expilly . . . . . 53

Faidit . . . . . 18
Falcinelli . . . . . 108
Falla . . . . . **115**
Farnaby . . . . . 42
Fauré . . . . . **104**
*faux-bourdon* . . . . . 22
Ferrari . . . . . 47
Ferroud . . . . . 114
Festa . . . . . 37
Févin . . . . . 27
Février (H.) . . . . . 97
Février (P.) . . . . . 75
Fibich . . . . . 104
Filtz . . . . . 72
Finck . . . . . **34**
Fischer . . . . . 61
Flecha . . . . . 33
Fleury . . . . . 108
Flotow . . . . . 83
*flûte à bec* . . . . . 29

*flûte traversière* . . . . . 29
Fontana . . . . . 58
Formé . . . . . 53
Forqueray . . . . . 61
Foucquet . . . . . 75
Français . . . . . 108, 115
Francisque . . . . . **59**
Franck (C.) . . . . . **95**
Franck (J. W.) . . . . . 51
Franck (M.) . . . . . 61
Francœur . . . . . 50, 75
Francon de Cologne . . . . . 23
Francon de Paris . . . . . **23**
Freitas-Branco . . . . . 115
Frescobaldi . . . . . **55**
*frétel* . . . . . 29
Froberger . . . . . **62**
*frottola* . . . . . 31, 37
Fuenlana . . . . . 42
Fux . . . . . **68**

Gabrieli (A.) . . . . . **33, 36,** 37, 42
Gabrieli (G.) . . . . . **33, 36,** 37, 42
Gade . . . . . 104
Gagliano . . . . . 46
Gallot . . . . . 59
Gallus . . . . . 33, **34**
Garlande . . . . . **23**
Gascongne . . . . . 40
Gastoldi . . . . . 37
Gastoué . . . . . 17, 108
Gaubert . . . . . **113**
Gaultier (D.) . . . . . **59**
Gaultier (E.) . . . . . **59**
Gaviniès . . . . . 75
Geminiani . . . . . 74
Geoffroy . . . . . 59
Georges (A.) . . . . . 97
Gerle . . . . . 42
Gershwin . . . . . 116
Gervaise . . . . . 42
Gesualdo . . . . . 37
Gibbons . . . . . 40, 42
Gigout . . . . . 108
Gilles . . . . . 54
Gilliers . . . . . 70
Gilson . . . . . 116
Ginastera . . . . . 116
Glazounov . . . . . 101
Glinka . . . . . **100**
Gluck . . . . . 68, 69, **70**
Godard . . . . . **97**
Gombert . . . . . **33,** 41
Goossens . . . . . 116
Gossec . . . . . **72, 75**
Goudimel . . . . . **34**
Gounod . . . . . **93**
Granados . . . . . **102**
*grand motet* . . . . . **53**
Graun . . . . . 73
Graupner . . . . . **73**
*grecque* (Musique) . . . . . **10**
Grégoire le Grand (saint) . . . . 14
*grégorien* (Chant) . . . . . **13**
Grenon . . . . . 24
Grétry . . . . . **70**
Grieg . . . . . **104**
Grigny . . . . . **60**
Grimache . . . . . 24
Grovlez . . . . . 113
Grunenwald . . . . . 108
Guédron . . . . . 49
Guéranger (dom) . . . . . 15
Guerrero . . . . . 33, 40
Guignon . . . . . 75
Guillaume IX . . . . . 18
Guillaume de Machault . . . . . **24**
Guillemain . . . . . 75
Guillet . . . . . 58
Guilmant . . . . . 108
Guiraud . . . . . 97
*guitare* . . . . . 29
*guiterne* . . . . . 29
Guy d'Arezzo. V. AREZZO.
*gymel* . . . . . 22

Haba . . . . . 111
Habeneck . . . . . 86
Haendel . . . . . **67**
Hahn . . . . . **97**
Halévy . . . . . **88**
Halffter . . . . . 115
Hammerschmidt . . . . . 55
*harpe* . . . . . 29
Harris . . . . . 116
Harsanyi . . . . . 116
Haspre . . . . . 24
Hasse . . . . . 67, **71**
Hassler . . . . . 33, **34,** 40
Haydn . . . . . **75**
Heller . . . . . 83
Henze . . . . . 112
Heredia . . . . . 33, 37, 55
Hérold . . . . . **88**
Hervé . . . . . 98
Hesse . . . . . 86
*hexacorde* . . . . . 16
Hidalgo . . . . . 52
Hiller . . . . . 70, 73
Hindemith . . . . . **112**
Hoffmann . . . . . 83
Hofhaimer . . . . . **35**
Holst . . . . . 116
Holzbauer . . . . . 72
Homilius . . . . . 73
Honegger . . . . . 108, **114**
*hoquet* . . . . . 29
Hubeau . . . . . 115
Huber . . . . . 102
Hucbald . . . . . 21

Hue . . . . . 97
Humperdinck . . . . . 102
Huré . . . . . **113**
*hymne* . . . . . 16

Ibert . . . . . **114**
Ileborg . . . . . 35
Indy (d') . . . . . **99**
Ingegneri . . . . . **32**, 37
Inghelbrecht . . . . . **113**
Ireland . . . . . 116
Isaak . . . . . **27**, 35
Isouard . . . . . 72
Ives . . . . . 116

Jacopo da Bologna . . . . . 24
Jacques de Liège . . . . . **25**
Jacquet de La Guerre . . . . 59, 61
Janáček . . . . . 104
Janequin . . . . . **41**
Jaques-Dalcroze . . . . . 116
Jean I^er^ d'Aragon . . . . . 24
Jean des Murs . . . . . **25**
Jérôme de Moravie . . . . . 23
Jolivet . . . . . 115
Jommelli . . . . . 49
Jongen . . . . . **116**
Josquin des Prés . . . . . **27**, 28

Kagel . . . . . 116
Keiser . . . . . **51**
Kerll . . . . . 51, **62**
Khatchatourian . . . . . 113
Kleber . . . . . 35
Kodály . . . . . 116
Kœchlin . . . . . 111, **113**
Kotter . . . . . 35
Krebs . . . . . 73
Krenek . . . . . 112
Kreutzer (K.) . . . . . 83
Kreutzer (R.) . . . . . 86
Krieger (A.) . . . . . 51
Krieger (J. P.) . . . . . **51**, 61
Kuhnau . . . . . **62**
Kusser . . . . . **51**, 61

Ladmirault . . . . . 113
La Guerre. V. JACQUET.
La Halle. V. ADAM DE LA HALLE.
*lai* . . . . . 24
La Lande. V. DELALANDE.
Lalo . . . . . **96**
Landi . . . . . 47
Landino . . . . . **24**, 36
Landowski . . . . . 115
Langlais . . . . . 108
Lanner . . . . . 83
Laparra . . . . . 97
La Rue . . . . . 27
Laserna . . . . . 52
Lassus . . . . . **33**, **41**
La Tombelle . . . . . 108
Lazzari . . . . . **97**
Lebègue . . . . . 59, 60
Leclair . . . . . **75**
Lecocq . . . . . 98
Le Flem . . . . . 97
Legrenzi . . . . . **48**, 52, **57**
Lehar . . . . . 83
Le Jeune . . . . . 34, **41**, 58
Lekeu . . . . . **99**
Lemmens . . . . . 108
Lenepveu . . . . . 97
Leo . . . . . 68
Leoncavallo . . . . . 103
Léonin . . . . . **22**
Le Roux (G.) . . . . . 59
Leroux (X.) . . . . . 97
Le Roy . . . . . 40
L'Estocart . . . . . 34
Lesueur . . . . . 72
Lesur . . . . . 108, 115
Levadé . . . . . 97
Liadov . . . . . 101
Liapounov . . . . . 101
Libert . . . . . 108
Ligeti . . . . . 116
Lioncourt . . . . . 108
Liszt . . . . . **83**
Litaize . . . . . 108
Locatelli . . . . . 74
Lopez . . . . . 62
Lorenzani . . . . . 54
Loret . . . . . 108
Lortzing . . . . . 83
Lotti . . . . . 68
Lourié . . . . . 113
Lully . . . . . **50**, 69
Luscinius. V. NACHTIGALL.
*luth* . . . . . 29, 32, 40, **41**, 58, 61
Luther . . . . . 34
Lutoslawski . . . . . 116
*lyre* . . . . . 29, **56**, **57**

Mac Dowell. V. DOWELL.
Machault. V. GUILLAUME DE MACHAULT.
*madrigal* . . . . . **25**, **31**, **37**, 40
Madin . . . . . 54
Mage. V. DU MAGE.
Magnard . . . . . **99**
Mahler . . . . . **102**
Maleingreau . . . . . 116
Malipiero . . . . . **115**
*mandore* . . . . . 29
Manelli . . . . . 47
*manichordion* . . . . . 42
Marais . . . . . 61
Marcabru . . . . . 18

Marcello . . . . . 68
Marchal . . . . . 108
Marchand . . . . . 59, 60
Marco-Antonio . . . . . **36**
Marenzio . . . . . **37**
Marini . . . . . 57
Mariotte . . . . . 97
Markevitch . . . . . **113**
Marschner . . . . . 83
Martin (Fr.) . . . . . **116**
Martini-Schwartzendorf . . . . . 70
Martini (Padre) . . . . . **74**
Martinon . . . . . 108
Martinů . . . . . 116
Marty . . . . . 108
Mascagni . . . . . 103
Massé . . . . . 88
Massenet . . . . . **95**
Maton . . . . . 117
Mattheson . . . . . 67, 68, 73
Mauclerc . . . . . 18
Mauduit . . . . . **41**
Mazzocchi (D.) . . . . . 47
Mazzocchi (V.) . . . . . 47
McMillan . . . . . 117
Méhul . . . . . **72**
*meistersinger* . . . . . 18
Memo . . . . . 36
Mendelssohn . . . . . **82**
Menotti . . . . . 116
Mersenne . . . . . 45
Merulo . . . . . 36
Messager . . . . . **97**
*messe* . . . . . **25, 28**
Messiaen . . . . . **115**
*mesurée* (Musique) . . . . . 41
Meyerbeer . . . . . **88**
Mézangeau . . . . . 59
Mignon . . . . . 53
Migot . . . . . 108, **114**
Mihalovici . . . . . 116
Milan . . . . . 42
Milano . . . . . 41
Milhaud . . . . . **114**
*minnesaenger* . . . . . 18
Mison . . . . . 52
Mocquereau (dom) . . . . . 15
Moderne . . . . . 40
*modes* . . . . . 10, 15
Molins . . . . . 24
Mompou . . . . . 115
Mondonville . . . . . 74, **75**
Monn . . . . . 73
*monocorde* . . . . . 29
Monsigny . . . . . **70**
Monte (Ph. de) . . . . . **33**, 37
Montéclair . . . . . 50
Monteverdi . . . . . **37, 47**, 52
Moralès . . . . . **33**
Morel . . . . . 117
Morin (J.-B.) . . . . . 50
Morin (L. P.) . . . . . 117
Morley . . . . . 40, 42
Mossolov . . . . . 113
*motet* . . . . . **22**, 25, **28**
*motet* (grand). V. GRAND MOTET.
Moulaert . . . . . 116
Moulinié . . . . . 53
Mouret . . . . . 50, 70
Moussorgsky . . . . . **101**
Mouton (Ch.) . . . . . **59**
Mouton (J.) . . . . . 27
Mozart . . . . . **76, 77**
*muance* . . . . . 16
Muffat . . . . . 61, **62**
Murs (Jean des). V. JEAN DES MURS.

Nabokov . . . . . 113
Nachtgall . . . . . **35**
Nanino . . . . . **32**
Nardini . . . . . 74
Narvaez . . . . . 42
Neefe . . . . . 79
*neume* . . . . . **16**, 17
Nicolaï . . . . . 83
Niedermeyer . . . . . 86, 108
Nin . . . . . 115
Nivers . . . . . 60
Nono . . . . . 116
Notker le Bègue . . . . . 14, 16
Novák . . . . . 104

Obrecht . . . . . **27**, 28
Ockeghem . . . . . **27**
Offenbach . . . . . **98**
Ollone . . . . . 97
*opéra* . . . . . 45
*opéra bouffe* . . . . . **70**
*opéra-comique* . . . . . **70**
*oratorio* . . . . . 46
*ordinaire* . . . . . 16
Orff . . . . . 112
*organum* . . . . . **22**
*orgue* . . . . . **34, 35**
*ouverture* . . . . . 46
Oxinaguas . . . . . 62

Pablo (de) . . . . . 115
Pachelbel . . . . . **62**
Padovano . . . . . 36
Paer . . . . . 71
Paesiello . . . . . 71
Paganini . . . . . 86
Paladilhe . . . . . 97
Palestrina . . . . . **32**
Pallavicini . . . . . 51
Papineau-Couture . . . . . 117
Pasquini . . . . . 52, 56
Passereau . . . . . 40
Patino . . . . . 55

Paumann . . . . . **35**
Pedrell . . . . . **102**
Penderecki . . . . . 116
Pentlano . . . . . 117
Pépin . . . . . 117
Pepusch . . . . . **70**
Perez . . . . . 33
Pergolèse . . . . . **49, 52, 70**
Peri . . . . . **46**
Perosi . . . . . 104
Pérotin . . . . . **22**
Perrin . . . . . 49
Perrine . . . . . 59
Perruchot . . . . . 108
Petrucci . . . . . 37
Petzold . . . . . 62
Pfitzner . . . . . 103
Philibert Jambe de Fer . . . . . 34
Philidor (A.) . . . . . 74
Philidor (Fr. A.) . . . . . **70**
Philip . . . . . 108
Philips . . . . . 40, 42
*piano, pianoforte* . . . . . 73, **74**
Piccinini . . . . . 58
Piccinni . . . . . **71**
Pierné . . . . . **98**
Pierre de la Croix . . . . . 23
Pifaro . . . . . 41
Pijper . . . . . 116
Pinel . . . . . 59
Pisador . . . . . 42
Pisendel . . . . . 73
Piston . . . . . 116
Pizzetti . . . . . **115**
*plain-chant* . . . . . **16**
Planquette . . . . . 98
Poglietti . . . . . **62**
Poillot . . . . . 108
Poot . . . . . 116
Porpora . . . . . 49, 67, 68, 76
Pothier (dom) . . . . . 17
Poulenc . . . . . 108, **114**
Pousseur . . . . . 116
Power . . . . . 26
Praetorius (J.) . . . . . 62
Praetorius (M.) . . . . . **34**
Prokofiev . . . . . **113**
*prose* . . . . . 16
Provenzale . . . . . 48
*psaltérion* . . . . . 29
Puccini . . . . . **103**
Pugnani . . . . . 74
Pujol . . . . . 55
Purcell . . . . . **51**

Quantz . . . . . **73**
Quinet . . . . . 116

Rabaud . . . . . **98**
Rachmaninov . . . . . **102**
Raison . . . . . 60
Rameau . . . . . **68, 75**
Ranse . . . . . 108
Ravel . . . . . **106**
*rebec* . . . . . 29
Rebel . . . . . 50, **61**
Reger . . . . . **103**
Reicha . . . . . 86
Reichardt . . . . . 83
Reinken . . . . . 62
*repons* . . . . . 16
Respighi . . . . . 115
Reusner . . . . . 61
Reyer . . . . . **96**
*ricercar* . . . . . **36**
Richafort . . . . . 40
Richter . . . . . 72
Rimsky-Korsakov . . . . . **101**
Rinck . . . . . 86
Ripe . . . . . 42
Rivier . . . . . **114**
Roberday . . . . . 60
Robert . . . . . 53
Robledo . . . . . 33
Rode . . . . . 86
Roland-Manuel . . . . . **114**
*romaine* (Musique) . . . . . **11**
Romero . . . . . 55
*rondeau* . . . . . 24
Ropartz . . . . . **99**
Rosenmüller . . . . . **61**
Rosenthal . . . . . 115
Rossi (L.) . . . . . 47, 48, 49
Rossi (M. A.) . . . . . 47
Rossi (S.) . . . . . 57
Rossini . . . . . **87**
*rota* . . . . . 29
Rotta . . . . . 41
Rousseau . . . . . 70
Roussel . . . . . **107**
Royllart . . . . . 24
Rubinstein (A.) . . . . . 100
Ruggeri . . . . . 58
Rust . . . . . 73

Sacchini . . . . . 71
Saint-Requier . . . . . 108
Saint-Saëns . . . . . **94**
Salieri . . . . . 71
Samazeuilh . . . . . **100**
Sammartini . . . . . **74**
Samson . . . . . 108
Samuel-Rousseau . . . . . 97
Santa Maria . . . . . 36
Satie . . . . . 111, **113**
Sauguet . . . . . 115
Scandelli . . . . . 40
Scarlatti (A.) . . . **48**, 52, 53, 68, 70
Scarlatti (D.) . . . . . **74**
Schaeffer . . . . . 115
Scheidemann . . . . . 62

Scheidt . . . . . 61, **62**
Schein . . . . . 55, 61
Schildt . . . . . 62
Schillings . . . . . 102
Schlick . . . . . **35**, 42
Schmelzer . . . . . 61
Schmitt . . . . . **107**, 108
Schobert . . . . . 75
Schœnberg . . . . . 111, **112**
Schreker . . . . . 102
Schubert . . . . . **81**
Schuman . . . . . 116
Schumann . . . . . **82**
Schütz . . . . . 51, **54**
Schwartzendorf. V. MARTINI.
Scriabine . . . . . **102**
Sebastiani . . . . . 55
Séjan . . . . . 86
Senallié . . . . . 61
Senfl . . . . . 27
*séquence* . . . . . 16
*série* . . . . . 112
Sermisy . . . . . **40**
Sessions . . . . . 116
Séverac . . . . . **99**
Sibelius . . . . . **104**
Sinding . . . . . 104
*singspiel* . . . . . 70
Siret . . . . . 59
Smetana . . . . . **104**
Sohier . . . . . 40
Soler . . . . . 74
Somers . . . . . 117
Somis . . . . . 74
*sonate* . . . . . 46, **57**
Soz . . . . . 102
Spinaccino . . . . . 42
Spohr . . . . . 83
Spontini . . . . . **72**
Squarcialupi . . . . . 36
Stamitz . . . . . 72
Steffani . . . . . 51, 67
Stockhausen . . . . . 112
Stradella . . . . . **52**
Strauss (J.) . . . . . 83
Strauss (R.) . . . . . **102**
Stravinsky . . . . . 111, **112**
Striggio . . . . . 37
*strombotto* . . . . . 31
Strungk . . . . . 51, 61
Stuck . . . . . 50
*suite* . . . . . 46, **59**, 61
Suk . . . . . 104
Svendsen . . . . . 104
Sweelinck . . . . . **62**
*symphonie* . . . . . 46
Szymanowski . . . . . 116

Tailleferre . . . . . **114**
Tallis . . . . . 42
*tambour* . . . . . 29
Tanguay . . . . . 117
Tansman . . . . . 116
Tapissier . . . . . 24
Tarrega . . . . . 102
Tartini . . . . . 74
Tchaïkovsky . . . . . **101**
Tcherepnine . . . . . 113
Telemann . . . . . **68**, **73**
Terrasse . . . . . 98
*tétracorde* . . . . . 10
*théorbe* . . . . . 58, 59
Thibaut de Champagne . . . . . 18
Thomas . . . . . 88
Thomelin . . . . . 60
Thomson . . . . . 116
*tiento* . . . . . 36
*timbales* . . . . . 29
Tinel . . . . . **104**
Tippett . . . . . 116
Titelouze . . . . . **60**
*toccata* . . . . . 36
Tœpfer . . . . . 86
Toeschi . . . . . 72
Tomasi . . . . . 108, 115
Tomkins . . . . . 40
*tonadilla* . . . . . 52
Torelli . . . . . **57**
*Tournai* (messe de) . . . . . 24
Tournemire . . . . . **99**
Traetta . . . . . 49
Tremblay . . . . . 117
Tromboncino . . . . . 37
*trompe* . . . . . 29
*trompette* . . . . . 29
*trompette marine* . . . . . 29
*trope* . . . . . 16
*troubadour* . . . . . **17**
*trouvère* . . . . . **17**
Tunder . . . . . 55, 62
Turina . . . . . 115
Tutilon . . . . . 14
*tympanon* . . . . . 29

Valet . . . . . 59
Valleran . . . . . 117
Van Durme . . . . . 116
Varèse . . . . . **116**
*variation* . . . . . 42
Vaughan Williams . . . . . 116
Vecchi . . . . . 37
Veillot . . . . . 53
Venegas . . . . . 36
Veracini . . . . . 74
Verdelot . . . . . 37
Verdi . . . . . **103**
Viadana . . . . . 52
Victoria . . . . . **33**
Vidal . . . . . 97
*vièle* . . . . . 29

*vielle à roue* . . . . . 29
Vierne . . . . . 108
Vila . . . . . 33
Villa-Lobos . . . . . 116
*villancico* . . . . . 31, 40
*villanelle* . . . . . 31, 37
Vinci . . . . . 49
*viole* . . . . . **56,** 61
*violon* . . . . . **56**
Viotti . . . . . **74, 75**
*virelai* . . . . . 24
*virginal* . . . . . 42
Visée . . . . . 59
Vitali . . . . . 57
Vitry (Ph. de) . . . . . **25**
Vittori . . . . . 47
Vivaldi . . . . . 53, **58**
Vogler . . . . . 73
Vreuls . . . . . 116

Wagenseil . . . . . 73
Wagner (R.) . . . . . **89**
Wagner (S.) . . . . . 102
Walther (J. G.) . . . . . 73
Walther (J. J.) . . . . . 61
Walther (Johann) . . . . . 34
Ward . . . . . 40
Warwick . . . . . 42
Weber . . . . . **81**
Webern . . . . . 112
Weelkes . . . . . 40
Weill . . . . . **112**
Weinsweig . . . . . 117
Weiss . . . . . 73
Westhoff . . . . . 61
Widor . . . . . 108
Wieck . . . . . 82
Wilbye . . . . . 40
Willaert . . . . . **32,** 36, 37
Willan . . . . . 117
Witkowski . . . . . **99**
Wolf (H.) . . . . . **103**

Xenakis . . . . . 115

Yvain . . . . . 98
Zachow . . . . . 67
Zarlino . . . . . 45
*zarzuela* . . . . . 52
Zelter . . . . . 82, 83
Zimmermann . . . . . 112
Zipoli . . . . . 74

Raoul Dufy : "le Premier Orchestre" ou "Représentation à l'Opéra du Havre", peinture, 1902
*collection particulière*

*Phot. Giraudon.*

# table des matières

Pages

avertissement . . . . . 5

bibliographie générale . . . . . 7

1. ANTIQUITÉ. . . . . 9
la gamme de Pythagore — musique grecque — musique romaine — musique byzantine

2. LA MUSIQUE HOMOPHONE EN OCCIDENT, DU Ier SIÈCLE À LA FIN DU XVe SIÈCLE . . . . . 13
le chant grégorien — chant du peuple et des grands, troubadours et trouvères

3. LA MUSIQUE POLYPHONIQUE EN OCCIDENT, DE LA RENAISSANCE FÉODALE DU Xe SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVe SIÈCLE . . . . . 21
l'école de Pérotin le Grand — Guillaume de Machault — l'école franco-flamande : Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin des Prés — les instruments de musique

4. L'AGE D'OR DE LA POLYPHONIE . . . . . 31
madrigal et chanson française — le mouvement chrétien et mystique : Lassus, Palestrina, Victoria — la musique d'orgue : Hofhaimer et Cabezón — le mouvement profane et païen : Monteverdi, Janequin, Costeley, Le Jeune — la musique instrumentale

5. LA SUPRÉMATIE ITALIENNE AU XVIIe SIÈCLE ET DANS LE PREMIER TIERS DU XVIIIe SIÈCLE . . . . . 45
l'opéra, l'oratorio, la suite, la sonate — la musique dramatique : Monteverdi, Cavalli, A. Scarlatti, R. Cambert, Lully, Purcell — la musique religieuse : Schütz, Carissimi, Charpentier, Delalande — la musique instrumentale : Frescobaldi. Corelli, Vivaldi, F. Couperin, J. P. Sweelinck, Buxtehude

6. POLYPHONIE ET MONODIE : DE BACH À MOZART . . . . . 65
J.-S. Bach, Hændel — la musique dramatique : Rameau, Gluck — la musique intrumentale : D. Scarlatti; la naissance de la symphonie en Allemagne, en France et en Italie; J.-M. Leclair; Haydn, Mozart

7. LA SUPRÉMATIE ALLEMANDE : DE BEETHOVEN À WAGNER. 79
Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann — les indépendants et les virtuoses : Liszt, Chopin, Berlioz, Paganini — l'opéra : Rossini, Meyerbeer — Richard Wagner

8. LA SUPRÉMATIE FRANÇAISE : DE GOUNOD, FRANCK ET SAINT-SAËNS À FAURÉ, DEBUSSY, RAVEL . . . . . 93
la Renaissance de l'école française : Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Franck, Chabrier — l'opéra et l'opéra-comique après Massenet — le mouvement franckiste : Duparc, d'Indy — les écoles étrangères : russe (Rimsky-Korsakov, Moussorgsky); espagnole (Albeniz); allemande (Brahms, Strauss); italienne (Verdi); scandinave (Grieg) — l'apogée de l'école française : Fauré, Debussy, Ravel — la musique religieuse

9. TRADITIONS ET RÉVOLUTIONS. LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES À LA CONQUÊTE DE LA SUPRÉMATIE. . . . . 111

EN GUISE DE CONCLUSION . . . . . 118
pour se constituer une DISCOTHÈQUE . . . . . 121

INDEX GÉNÉRAL . . . . . 127

**— édition 1985 —**

IMPRIMERIE HÉRISSEY. — 27000 - ÉVREUX.
Dépôt légal Mai 1965. — N° 37300. — N° de série Éditeur 12726.
IMPRIMÉ EN FRANCE *(Printed in France)*. — 44 152 M-Juin 1985.

ISBN 2-03-044152-X